قراءآت فى علم الجمال

حــــول

(الاستطيقا النظرية والتطبيقية)

Reading of Aesthetics

(Theoretical & Applied)

الجمالية وتطور الفن

دكتــور

محمد عزيز نظمي سالم

P.t.3 الجزء الثالث Con. Ency. of Aesthetics

١٩٩٦

بسم الله الرحمن الرحيم

قال الحق سبحانه وتعالى:

﴿ إِنَّ إِلَٰهَكُمْ لَوَاحِدٌ (٤) رَبُّ السَّمَٰوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا وَرَبُّ الْمَشَارِقِ (٥) إِنَّا زَيَّنَّا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِزِينَةٍ الْكَوَاكِبِ (٦) ﴾

(سورة الصافات: آيات ٤، ٥، ٦ مكية)

شكر وتقـــدير

أسجد لله سبحانه وتعالى شاكراً إياه وكذا أساتذتي الأجلاء الأفاضل بكل تقدير، وأخص كذلك مؤسسة شباب الجامعة بالإسكندرية لتعاونها طوال ربع قرن ؛

المؤلف

إهـــداء

إلى مصر الحضارة والتاريخ والفن والإبداع والعطاء والبطولة والمعرفة... إلى مصر المكرمة المحروسة التى وهبها الله من الخيرات والنيل الكثير... إلى مصر الماضى والحاضر والمستقبل، عبقرية الزمان والمكان والإنسان... إلى مصر القيم والدين والأخلاق والعلم والحرية والسلام... أهدى إليها حباً وعرفاناً بعض إبداعى الجمالى تواصلا لأجيال رواد التنوير، .. وحملة مشعل الحضارة والفكر والثقافة والفن والأدب بعد رحلة العمر القصيرة والمعاناة طوال سنوات الدرس والمرض والصراع من أجل إرساء قيم الحق والخير والجمال فى الحياة والخلود، و البعث.

الإسكندرية ١٩٩٥ م.

المؤلف

دكتور محمد عزيز نظمى سالم يوسف

تصـــــــدير

تعرفت على ملامح هذا النوع من الاهتمام الدراسى فى مجال فلسفة الفن وممارساته منذ أربعين عاماً ووجدت الطريق بعد ذلك بفضل رواد أوائل فى هذا المجال سواء فى الأدب وأجناسه أو الفن وأشكاله وتزودت من خلال دراستى الجامعية بكليتى الآداب والفنون بمعرفة مكتسبة وخبرة ومنهج وكان التنظير الفلسفى بالإضافة إلى الممارسة الإبداعية والتذوقية متصلاً طوال السنوات وتبين لى بعدما أضاء الطريق أمامى أساتذة أجلاء بمصرنا وغيرهم ممن تراسلت معهم بالخارج.

وخطوت بعد سنوات التحصيل مجال الدرس والتعليم فكان الطريق ولايزال تكتنفه المشقة والمعاناة، لكن الإيمان يصنع المعجزات فعلى الرغم من شراسة المرض والصراع معه وجدت الخلاص فى العمل والدرس وكانت الدراسات الاستطيقية بمثابة شفاء النفس فآثرت فى السنوات الباقية أن أعطى بعضاً من المعرفة ومحاولة للتأمل فى علم الجمال سواء كان ذلك فى الاستطيقا النظرية أو التطبيقية وبذلت جهداً بين جامعات الزقازيق وحلوان والمنيا وعين شمس وطنطا والإسكندرية وقناة السويس وأكاديمية الفنون الكثير. من أجل التعريف بهذا اللون من المعرفة المتواضعة متعواناً فى ذلك ومسترشداً بأساتذتى الكبار وبزملائى المجتهدين وبأبنائى وتلاميذى الواعدين.

وتأتى هذه الصفحات من خلال طبعة الكتاب تحتوى على موضوعات جادة وجديدة... مؤكدة أهمية هذا اللون من الدراسات الجمالية ومحاولة التفسير لإشكالياتها التى تتصل بالجمال والقيم والإبداع والتذوق والتقدير وارتباط الفن بالإنسان والمجتمع والواقع والبيئة والدين والحضارة.

وكاتب هذه السطور يزعم فيما يرى وقد يختلف فى المقولة مع أصحاب الرأى الآخر إلا أن الخلاف فى الرأى لا يفسد للود قضية، فالكل يسعى إلى محاولة التعرف والاقتراب من اليقين والحقيقة.

وليس أدل من الخلاف الذى قام بين «أتنين سورينو E. Souriau » وبين «شارل لالو Ch. Lalo» حول الخلاف فى الرأى بالنسبة لموضوع الاستطيقا بين النظرية والتطبيق. فالرأى الأول يزعم أن موضوع الاستطيقا هو قيمة العمل الفنى كما ضمن ذلك سوريو رأيه فى كتابه L'avenir de l' esthethique (1929) بينما يزعم La Loبأنها تعني بأصول النظرية الجمالية والقيمة والتجربة الجمالية أساساً.

وكأى علم معرفى يقبل وجهات النظر والتفسيرات المختلفة فإن التعرف على دراسات وأبحاث نظرية وتطبيقية ومحاولات تنظيرية مستقبلية تعطى للدارس وللاستطيقا مزيداً من الثراء والقيمة المنهجية وأكاد أزعم أيضاً أن بعض ألوان المعرفة والممارسة التطبيقية تقترب من مجال الاستطيقا فيما يتصل بإشكالياتها الأساسية كالإبداع الفنى والتذوق والحكم والنقد فثمة محاولات من جانب علماء النفس أو علماء الاجتماع أو علماء الأنثروبولوچيا أو علماء البلاغة والنقد للاقتراب من الاستطيقا.

ومنذ محاولة بومجارتن صاحب مصطلح الاستطيقا (١٧١٤/١٧٦٢م) الذى أشار إليه فى مؤلفه بنفس المصطلح عام ١٧٥٠م ثم عام ١٧٥٨م خلال القرن التاسع عشر.

تبذل الجهود العلمية المتخصصة فى الجامعات بالخارج وبشرقنا وبمصرنا نحو إرساء قواعد هذا العلم والمعرفة التى ترقى بمستوى البحث والدرس فى

مجالات الفنون والآداب جميعاً إضافة للثقافة وللحضارة للمجتمع الإنسانى

ويشتمل هذا الكتاب على الموضوعات والأبحاث الآتية التى استمر إعدادها على الوجه المبين:

أولا : الفن بين الدين والأخلاق ١٩٩٢م

ثانياً : القيمة الجمالية والالتزام ١٩٩٢م

ثالثاً : الجمالية وتطور الفن ١٩٩٢م

رابعاً : جماليات مستقبلية (نحو علم جمال موسيقى) ١٩٩٣م

خامساً : نظريات الإبداع الفنى. ١٩٩٣م

سادساً : الفن والبيئة والمجتمع. ١٩٩٣م

سابعاً : دور الفن فى التغير الثقافى. ١٩٩٤م

ثامناً : المدخل إلى علم الجمال ١٩٩٤م

تاسعاً : (النظرية الجمالية عند افلاطون وأهم المراجع والمصادر فى الاستطيقا) ١٩٩٤م

عاشراً : مصطلحات جمالية ونقدية. ١٩٩٥م

ومجموع هذه الموضوعات بمثابة موسوعة مختصرة للاستطيقا (علم الجمال) فى مجاليها النظرى والتطبيقى).

ونردف الدراسة بثبت بأهم المصادر والمراجع العربية والأجنبية ولعل القارئ يجد الفائدة المرجوه.

والله ولى التوفيق،،،

المؤلف

دكتور محمد عزيز نظمى سالم يوسف

مايو ١٩٩٥م

الجماليـة وتطور الفـــن

الجزء الثالث

١٩٩٢

الجمالية وتطور الفن

الفن قديم قدم الإنسان وقدم الحضارة الإنسانية، نبت مع بزوغ فجر الحضارة ونمى وازدهر مع نموها وازدهارها.

عرفته حضارات مصر حيث شق النيل واديه العظيم ووجد حيث جرى نهرا دجلة والفرات في العراق وتفجر في ربوع الصين وعلى ضفاف نهرى السند والكنجس بالهند وعلى شطئان البحر الأبيض المتوسط.

ومنذ العصور الأولى لتاريخ المجتمعات البشرية في المرحلة البدائية، كان الدين وجهاً للحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، ومع بذور الدين والطقوس السحرية الطوطمية للعبادات تواجد الفن. في كل مظهر من مظاهر الحياة والموت والخلود.

بدأت لوحة تاريخ الحضارة الإنسانية تتفجر في أعقاب العصر الجيولوجى الرابع (البليستوسين) حيث بدأت نهر النيل يشق طريقه من الجنوب إلى الشمال فيترسب طميه على رافديه فتكونت الدلتا والوادى. واستقرت على ضفافه جماعات من البشر والكائنات. وكان الزراع يجدون الدلتا مستقراً لهم بينما الرعاة ينتقلون من أحراش النباتات التى وجدت في بعض أجزاء الدلتا حيث نمت نباتات البردى، وكان صعيد مصر أكثر استقراراً من شمالها حيث استوطن الإنسان هناك واستأنس الحيوانات والطوير وبدأ أول شعاع للحضارة وكان ذلك في حقبة قبل الميلاد تقدر بخمسة آلاف من السنين بينما كان العراق القديم مهبط التجمعات البشرية التى نزحت من مرتفعات إيران في هجراتها خلال عصور ما قبل التاريخ واستوطنت بلاد ما بين النهرين، وتشابهت

ظروف المعيشة والحياة لهؤلاء القوم تماماً مع المصريين القدماء، إلاأن مادة الطين من طمى دجلة والفرات كانت تستخدم فى صناعة الأوانى والأدوات الفخارية وفى صناعة التماثيل والأشكال الهندسية وفى تدوين الكتابة عليها بينما تنوعت البيئة بأرض مصر بين وادى النيل وصحراءه وجباله وهضابه وبحاره فكانت الحضارة المصرية أكثر تنوعاً وأقرب إلى التكامل مما جعل لمصر السبق للحضارة والآصالة والازدهار والخلود عبر عصور التاريخ.

ولقد دأب الإنسان على تطبيع العصر بطابع مميز، مستوحى ذلك الطابع من موقفه من الصورة التى يصوغها لعالمه ولبيئته، ففى العصور الأولى حيث برزت الحضارات القديمة بمقوماتها وسماتها فى أعقاب عصور ما قبل التاريخ حيث ساد الاعتقاد بالنزعة الحيوية Animism والطوطمية Totemism وعبادة الأسلاف والطقوس السحرية الغامضة الأسطورية ــ وكانت العصور الأولى مرحلة تفجر طاقات الإنسان وتدرجه فى سلم الحضارة والمدنية تحركها ثقافات وقيم سادت العصور الأولى تنزع إلى إحياء فكرة البعث والخلود والنظرة الكلية للوجود وللإنسان فمهدت بذلك إلى القيم الدينية والفكر، الثيولوچى أو اللاهوتى وكانت الغلبة كذلك للفكر الدينى فى العصور الوسطى فالحياة والإنسان والمجتمع والتاريخ ملحمة تم تأليفها من قبل قضاء إلهى لا يملك الإنسان إزاءه إلا أن يسلم به تسليماً. ثم كانت النزعة الإنسانية التى سادت عصور النهضة والعودة إلى الأصول المدنية اليونانية والرومانية التى تعنى بالإنسان وبسعادته ولذته وما لبث أن ارتدت القيم السائدة فى عصور الإصلاح إلى الدين البسيط العقائد الدينية من خلال معاناة التجربة الشخصية للدين بعيدة عن طقوس ومراسم الكنيسة ومهدت هذه القيم تمهيداً أصيلاً لعصر التنوير حيث صار العقل مصدراً للتفسير والتشريع أساساً صلباً لكل قيمة وسادت تلك

النغمة العقلانية حقبة من الزمان فأتت فى أعقابها الحركة الرومانسية كرد فعل للمغالاة فى العقلانية وزصبحت التجربة والمعايشة الذاتية المصدر الوحيد للقيمة إلى أن اجتاحات العالم موجات عارمة من المادية والوصفية والآلية فسادت القيمة النفعية والحسية والمادية حياة الإنسان.

وتنوعت الاتجاهات القيمية السائدة وتجلت مظاهر الصراع والتعارض الشديد بين هذه الاتجاهات مما كان لها أكبر الأثر على حياة الإنسان وعلاقاته الاجتماعية وثقافة عصره.

نجد أن كل ما يعرض لمشكلة القيم فى أى عصر من العصور يتصل بأوثق الصلات بالمفاهيم الفلسفية سواء كانت متصلة بالأنطولوجية (الوجود) أو الأبستمولوچيا (المعرفة) كما نجد أن حلقات الفكر الفلسفى الثلاث الوجود والمعرفة والقيمة تمثل نسجياً متكاملا للفكر والثقافة التى تسود أى عصر من العصور.

ولكى نتبين وجهة النظر السابقة يكفى أن ننقب عن أصل نظرية القيمة من خلال آراء ومذاهب الفلاسفة ومعاجمهم الفلسفية، فلقد تسللت القيمة إلى معاجم الفسلفة ونفذت إلى المذاهب الفلسفية، حتى أننا نتبين مشكلة الفن من خلال النظرة المعيارية فنجد ثالوث القيمة (الحق والخير والجمال)، كما نجد أن لوتسه Lotza (١٨٨١) قد أشار إلى مصطلح القيمة بالمعنى الفلسفى كما أشار إلى نيتشة صاحب الفضل فى ذيوع وانتشار هذا المصطلح.

كما نجد أن رتيشل Retchel (١٨٨٩) يفرق بين أحكام القيم وأحكام الواقع، ونجد أيضاً إشارة إليها عند فندلباند Fendulband إذ يجعل من الفلسفة علماً للقيم بينا من العلوم التجريبية تعتبر علوم وقائع. وتناول مشكلة القيم كل

من جوسيماروليس وشيلر ولافيل ولوسمر وسارتر وبولان فدخلت القيم فى مبحث الأنطولوچيا والأبستمولوچيا.

ونجد نيكولاى هارتمان يرى أن القيم ما هى إلا إطارات للتجربة الإنسانية للأشياء فأقام الأخلاق والقيم فى نطاق الوجود. بينما نجد أن معنى القيمة عند ماكينزى بمثابة مبدأ تفسيرى وليست مفهوماً أو تصوراً فلسفياً وكان ذلك بتأثير العلم الحديث.

ولم تخلو فلسفة سارتر من الأعلام بالقيمة كغاية وجودية كما نجد أن جون ديوى يطابق بين نزعته الفلسفية العملية وبين القيمة فالقيمة لا توجد بمعزل فهى همزة الوصل بين الواقعى والمسكن.

وعلى هذا النحو نجد أن تصور القيم يأتى دوماً فى مذهب كل فيلسوف وفى كل فلسفة وإن كان بعض الفلاسفة يعلى من قيمة عن أخرى حيث نجد بولدوين مور وماكنزى يضعون القيمة الجمالية فوق القيم الأخلاقية وغيرها من القيم بينما نجد كيركيجورد يضع قيمة الدين فوق الأخلاق والجمال.

الجمالية فى الفن

لقد ارتبطت محاولات تعريف القيم ارتباطاً وثيقاً بالفلسفة من ناحية ومن ناحية أخرى أصبحت القيم عنصراً هاماً فى البناء الثقافى لأى مجتمع فهى بمثابة معايير لسلوك أفراد المجتمع تتقبلها الجماعة والخروج عنها يجعل الفرد فى موقف الانحراف أو الاستهجان فهى إذن تصورات أو مفاهيم للسلوك المعيارى للأفراد.

ولقد تعددت تعريفات القيم فنجد أن الاتجاه السوسيولوجى يعرفها بأنها حقائق جوهرية مقومة للبناء الاجتماعى أو من مفهوم وظيفى بأنها تعمل على احترام أو توفير الأحكام لقواعد المعايير والسلوك الخاص بالتنظيم الاجتماعى وشتى مجالات الثقافة الاجتماعية.

وليس أدل من تعريف جوليس جولد Julius Gauld[١] «أن مفهوم القيم يشير إلى المقننات الثقافية المشتركة والتى وفقاً لها لا يمكن أن تقيم وتقدر اللياقة فى الجانب المعنوى والجمالى والإدراكى لأهداف الاتجاهات وكذلك يمكن أن يقيم الرغبات والحاجات إذ أن هناك اتفاقيات بين هؤلاء الذين يشاركون فى مجموعة من مثل هذه المقننات على تقييم محدد للأهداف المرتبطة بالحاجات ويكون تقييم الرغبات والاتجاهات من خلال المقارنة بالأهداف الأخرى ويجدر بنا أن نميز بين الاتجاهات المختلفة في تحديد مفاهيم القيم [٢] من خلال وجهة النظر الفلسفية والجمالية على وجه التحديد وبين وجهة

(1) J. Gauld, Dictionary of the Social Sciences, P. 744.
(2) Ency. of Social Sciences, Vol. Fifteen, Macmillan Comp. New York, pp. 212-215.

النظر السيكولوچية أو النفسية وبين وجهة النظر السوسيولوچية أو البنائية الوصفية في المجتمع.

ولعل الاتجاه الأول الذى يمكن أن نطلق عليه الاتجاه الاستطيقى الفلسفى Aestheticism من حيث دلالته التاريخية للعنصر الفلسفى ودلالاته التصورية باعتبار أن للقيم وجوداً عقلانياً أو مثاليا خارج عن نطاق الحس والتجربة والمجتمع والقيم بهذا المفهوم قيماً مطلقة مسبقة.

فمن خلال فلسفة أفلاطون نجد أن مفهوم القيم بمثابة معايير يتعين على الفرد والمجتمع أن يلتزم بها من حيث هى مثلٌ عليا ومصدرها مفارق للمجتمع وللطبيعة فهى مثل فوق الحس والعالم الحسى وهى مصدر الالتزام الفنى أو الجمالى والالتزام الخلقى فى إطار مبحث القيم (الحق والخير والجمال).

بينما نجد أن الاتجاه الثالث Socialism له دلالة اجتماعية وثقافية متغيرة تبعاً لتغير الظواهر الاجتماعية، كما أنها تبدو متداخلة فى هذه الظواهر وما تتضمنه من أنساق اجتماعية كالدين والاقتصاد والأخلاق وكلها تؤلف نظماً للقيم وتعنى وجهة النظر الاجتماعية بالجانب الوظيفى للقيم أكثر مما تعنيه من البحث عن مصدرها ـ بل إن محاولة قياس القيم من خلال المنهج السوسيومترى تؤكد هذا المفهوم بوضوح كما أن محاولة فرانز آدلر F. Adler[1] لتقسيمه حسب مفاهيمها إلى أربعة نماذج؛ فإما أن تكون القيم مفردات مطلقة وأفكار مثالية وإما أنها ترتبط بالأغراض والغايات والأهداف، وإما أنها ترجمة للأفعال والسلوك وإما أنها مقومات وعناصر أساسية فى عملية التطبيق والتكييف

(1) F. Adler, The Conception of Value in Sociology Vol. 62, 30, 1956.

الاجتماعى. بينما نجد الاتجاه الثانى يمكن أن نطلق عليه السيكوسيزم Psy-chosism وتعرف القيم بأنها الحاجة النفسية أو الدافع الغريزى لإيجاد التوازن النفسى والطمأنينة [1]، ولعل المدرسة السلوكية تصف مفهوم الموقف على القيم فهى تقابل المواقف النفسية كما نجد ذلك عند بارسينى فى دراسته للقيم باعتبارها أشياء سلوكية وليست وراثية أو بيئية كما أنها نسق من الرموز ذات اتجاه وظيفى مؤكداً نمطاً خاصاً من السلوك الإنسانى.

ويعرف ويليام توماس [2] «أعنى بالقيمة الاجتماعية أى معنى ينطوى على مضمون واقعى تقبله جماعة معينة كما أن لها معنى محدداً بحيث تصبح القيم نشاطاً، أما الاتجاه فهو عملية الوعى الفردى التى تحدد النشاط الواقعى للفرد فى المجتمع، ومعنى ذلك أن هناك ثمة تعالق أو سببه بين الاتجاه والقيم الجماعية أو ما تعنى به التكامل بين الاتجاه والقيم أى بين الصبغة الاجتماعية للقيم والصبغة الفردية للاتجاه.

العلاقة بين المعايير والقيم:

ثمة خلط بين مفهوم القيم ومفهوم المعايير وإن كان بينهما تأثير متبادل، ونعنى بالمعايير تلك الموجهات والنواهى والتوجيهات والمحظورات للممارسة السلوكية، بينما تعبر القيم عن الترغيبات والأوامر والتفضيلات، وبهذا تكون المعايير قواعد سالبة بينما تكون القيم مبادئ إيجابية.

ومجال تطبيق المعايير ينصب على الظواهر الاجتماعية والثقافية. ويمكننا أن نتفهم هذه المعايير باعتبارها استجابات عظيمة متكررة تسمى أسلوباً أو سمة

(1) Ency. of Religion & Ethics Vol XII New York, p. 584.
(2) William Thomas, Social Behavior & Personality, 1959, p. 1.

أو كما يقرر الأنثروبولوچيون بأن المعايير بمثابة مكون فرضى ثقافى وليس هو الثقافة، وهناك صلة وثيقة بين القيم والمعايير مثال ذلك ارتباط العبيد بمعايير سلوكية يتفاعلون بها من خلال موجهات محددة تغرس من جانب أسيادهم وهم يفعلون ذلك بسبب أن اختيارهم هنا يكون بين الطاعة والعقوبة وهم يفضلون الحياة بخضوع تام بدون عقوبة. بمعنى أن القيم تعكس معايير السلوك فهى بهذا المفهوم تدعم المعايير ومن خصائص هذه المعايير اخترام الفرد لها وتقديس الجماعة لها.

وتختلف درجة تأثر الأفعال والسلوك الاجتاعى بالمعايير والقيم من نمط لآخر، إذ أن كل مجتمع يضع لنفسه معايير وقواعد أو ما يمكن أن نسميه بالتغير القيمى Valuable Change وهو ما يفسر تطور وتغيير القيم، ولا شك أن القيم السائدة تكون موضع اعتبار وتقدير على كل فرد فى قرارة نفسه أن يعتقد أن هناك واجباً أساساً يلتزم بمقتضاه فيقوم بعمل يكسبه الشرف والرضا، بينما غعلى العكس من ذلك يكون الفرد محل استهجان وعدم رضاء إجتماعى.

ويقسم البعض القيم إلى قيم عابرة أى وقتية مرتبطة بالذوق العام لفترة زمنية معينة فهى قيم عارضة متغيرة حسب مزاج الناس.

أما القيمة الدائمة فهى القيم المرتبطة بالعرف والتقاليد كما أن لها صفة الإلزام والقداسة لأنها تمس الدين أو الأخلاق.

ولا شك تبرز مشكلة الصراع بين القيم فى إطار عملية التغير الاجتماعى والثقافى Social Mobility، إذ يطرأ على المجتمع تغييراً شاملا من شأنه التخلى عن القيم التقليدية وتنبث قيم عصرية جديدة وهذا التطور فى القيم يخضع لموثرات وعوامل مختلفة مادية ومعنوية.

ويتضح الصراع القيمي بين الفنانين والمدارس الفنية فى حالة اختيارهم موضوع العمل الفنى وأسلوبية التعبير الفنى.

التعريفات المختلفة الجمالية للجمال :

تعددت المفاهيم والتعريفات التى قيلت بصدد القيم، فنجد أدلر Adler[١] يعرض لبعض نماذج هذه التعريفات فى ضوء مفهوم النظرية الاجتماعية، فثمة من ينظر إلى القيم باعتبارها أشياء مطلقة كالمرغوب فيه أو الحسن أو ما ينبغى أن يكون عليه السلوك أو هى الأشياء المرغوب فيها ويتمثل فيها الخير يقول بول فيرفى P.Furfey، بينما نرى مارى أوجستا M. Augusta فى أن القيم مفهومات اجتماعية تشير إلى الحسن كما نجد أن بيزم سوركين P. Sorkin يقرر بأن القيم والمعايير تشير إلى فئة عامة من المعانى Meanings وأى معيار كان أخلاقياً أو فنياً أو ما شابه ذلك ذو معنى أو مدلول. بينما نجد كلين كلوكهين Kluckhohn يؤكد ويعتبر القيم نوعاً من التصور Conception أو الإدراك الضمنى للمرغوب فيه أى بتطابق بين العقال والشعور للقيم وإلا انتفى معرفة مفهوم القيمة وكانت أقرب إلى الاتجاه أو الإحساس. وبهذا المفهوم العام تعتبر القيم أشياء خارج الفرد.

ولعل فيما عرف عن دور كايم فى القيم من أنها ظاهرة اجتماعية متداخلة مع الإنسان غير أن الدين والذانون والفن بمثابة ظواهر فرعية للقيم. ومن ناحية أخرى يعتبر البعض أن القيم ما هى إلا عملية تقدير ذاتى يقوم به الإنسان لإشباع رغباته تقول يونغ Young أو كموقف جرهام سمنر G.Sumner الذى حدد القيم عن طريق البواعث الأساسية التى تدفع الإنسان إلى السلوك

(1) F. Adler, The Concept of Value in Sociology Vol. 62, p. 272.

الجمعى حسب تقسيماتها الغريزية الأربعة. بينما نجد أن أرنولد روس A. Rose يعتبر القيمة نوعاً من الاختيار له صفة الوجوب [١].

ومن الاتجاهات أو التفسيرات التى تقترب من النسق المعيارى للقيم Normative System ما يقرره ليندبرج Lundberg وبارسونز Parsons إذ يجعل الأول القيمة كقيمة من خلال الفعل Action أى طبقاً لما يأتى به الناس من تصرفات أو أفعال Acts، أما الثانى فيوضح القيمة عن طريق الفعل الاجتماعى باعتبار أن الثقافة عنصراً من عناصر هذا الفعل.

ويحصر بارسونز [٢] مكونات أو عناصر الفعل فى المجموعات أو الاتجاهات الثلاث الآتية:

الاتجاه أو المجموعة الأولى : وتتمثل فيها الأنساق الثقافية التى تشتمل على أنساق الأفكار System of Ideas وأنساق الرموز التعبيرية Expressive Symboles وأنساق الاتجاهات القيمية Value Orentations،

الاتجاه أو المجموعة الثانية : وتتمثل فى اتجاهات قيمة إما معرفية Cognitive أو استحسانية Appreciative أو أخلاقية Moral.

الاتجاه أو المجموعة الثالثة: وتتمثل فى قسميها الأدائى ثم التعبيرى.

وخلاصة القول يعتبرنا بارسونز أن القيمة عنصراً من الأنساق الرمزية بمثابة محك Criterior أو معيار Standard للانتقاء أو الاختيار من بين بدائل اتجاهات القيمة فى الموقف الاجتماعى أو بما يعنى به البعض بالتطابق بين

(1) A. Rose, Sociology and the Study of Values Vol., No.1, 1956, pp. 1-17.
(2) Parsons, The Social System, London, Tuvistoch Publication, 1952, p. 12.

الموقف الاجتماعى والثقافة بمعنى القيم السائدة كنمط أو شكل من أشكال الثقافة فى المجتمع.

ولعل ما أوصى جلين فرنون G.Vernon [1] فى تناوله أبعاد علم الاجتماع الدينى واعتبار أن الدين قيمة أو ثقافة وأن الثقافة بهذه الخاصة هى إنسانية أو اجتماعية لا دخل للفرد فيها فهى مستمرة وتنتقل من جيل إلى جيل ليس عن طريق الوراثة البيولوجية وإنما نتيجة الاكتساب وهى تراكمية فى خاصية من خواصها أى أنها تمتد عبر الماضى من التراث إلى الحاضر كما أنها متغيرة وليست جامدة أو ساكنة وبهذا نخلص بأن القيم الاجتماعية هى جوهر الثقافة وأن الثقافة تتصل بالقيم أى ثمة علاقة متبادلة بينها.

وبعد استعراضنا للعديد من هذه المفاهيم والتفسيرات نجد حيرة بالفعل فى محاولة إيجاد التفسير الشامل أو الجامع المانع. إلا أننا فى إطار المفهوم العام للقيم نرى أن القيم بمثابة أفكار أو تصورات يعتنقها الفرد أو الجماعة تجعل الاختيار الحر أو السلوك يتفق أو يلتزم مع ما تقبله الجماعة وأى انحراف عن القيم يشعر الفرد بالخروج عن قاعدة الالتزام، وفيما يتصل بموضوع دراستنا ألا وهو القيم الجمالية فإننا نجد أن هذه القيم الجمالية تنطوى على الخصائص التالية:

(١) تتصف هذه القيم الجمالية بأنها أساليب وقواعد تحدد الغايات أو الوسائل التى يتعين على الفنان أو المدرسة الفنية أن تلتزم بها فهى كموجه التعبير الفنى.

(٢) تتصف هذه القيم بالتلقائية فهى ليست من ابتداع لفرد ما ولكنها تجد صداها لدى الجماعة أو المدرسة الفنية وما تقرره من قيم وقواعد.

---

(1) G. Vernon, Sociology of Religion, McGraw Hill Book, 1962, New York, pp. 21-22.

(٣) تتصف بأنها ذات طابع مزدوج بين الحاجات الفردية والذاتية وبين متطلبات الجماعة والوسط الاجتماعى فهى قيم ذات طابع فردى وجماعى فى الوقت ذاته فهذا الفنان تعبيرى وينتمى إلى المدرسة التعبيرية.

(٤) تتصف القيم الجمالية بأنها مترابطة أو متبادلة العلاقة بين التأثير والتأثر فى إطار البناء الاجتماعى أو الثقافى وما ينطوى عليه من معايير Norms يكتسبها الفرد من البيئة فتصبح جزءاً من اللاشعور وأساساً لاستجاباته وأقرب هذه المعايير إلى ذاتية القيم الدينية والأخلاقية والاقتصادية.

(٥) تتصف هذه القيم بسرعة انتشارها فهى كسائر الأنساق الأخرى تؤلف مركباً أو بناءاً كلياً تتضح فيه سمات وملامح التجديد. وعلى سبيل المثال إذا ما ظهرت قيمة جمالية جديدة فى الفن سرت هذه القيمة كمودة فى البناء الحضارى للمجتمع ولعلنا نذكر المدرسة الرومانسية وانتشارها فى جوانب الحياة المختلفة.

(٦) تتصف القيمة الجمالية بأنها عامة تسود جميع الطبقات والفئات والبيئات فنجد مثلا القيمة الجمالية فى الفن الحديث (كالتجريدية أو السريالية) مثلا تسود طبقات المجتمع وفئات الفنانين والبيئات الحضرية أو الريفية.

(٧) كما تتصف القيمة الجمالية بأنها ذات بعد تاريخى واجتماعى وثقافى فهى متواجدة لدى تطور المجتمعات التاريخية ولا تخلو أية حضارة من القيمة الجمالية فى آثارها. فمنذ البداية حتى منذ العصر الحجرى كانت الفنون البدائية والقيمة الجمالية السائدة ثم تطورت تبعاً للتطور التاريخى للمجتمع البشرى.

(٨) كما تتصف القيمة الجمالية بما تتصف به الأنساق أو النظم أو القيم الاجتماعية الأخرى إذ تنطوى على الأواصر والنواهى وما يخرج عليها يعرض نفسه للجزاءآت الجمالية التى تسود المجتمع.

(٩) كما تتصف القيم الجمالية بأنها تؤدى وظيفتها الايجابية فى توجيه أنماط السلوك العام لما تتمثل فيها من مقاييس أو قواعد إيجابية للحفاظ على البنية الاجتماعية وتطور المجتمع.

وفى ختام استعراضنا للقيم ومحاولات تفسيرها أو تعريفها نجد أن مختلف الآراء أو التفسيرات قد صنفت القيم على ثلاث أنواع أو أشكال:

أولا : القيم وفقاً لمجالات الحياة.

ثانياً : القيم وفقاً للإلزام.

ثالثاً : القيم الطوباوية أو المثالية.

وتتمثل فى أولا ما يتعلق بالقيم الفعلية أو النظرية كما تتمثل فى القيم الاقتصادية وما تنطوى عليه من منفعة أو القيم الاجتماعية وما تنطوى عليه من خير وتعاون ومشاركة أو القيم السياسية وما تنطوى عليه من القوة والسلطان والعدالة أو القيم الجمالية وما تنطوى عليه من جمال الأثر وسمو الذوق الفنى وقيم النقد أو الحكم الفنى أو القيمة الدينية وما تنطوى عليه من تكامل وتفاعل ونجد بين مستويات ثلاث تقسم القيم تبعاً لها:

١ ـ ما ينبغى أن يكون.

٢ ـ ما يفضل أن يكون.

٣ ـ ما يجب أن يكون.

أما ثانياً ما يتعلق بالقيم المرتكزة على الإلتزام فإننا نجد أن ثمة قيم إلزامية

تأخذ طابع القدسية وهى التى يعمل المجتمع على تنفيذها بحزم سواء عن طريق العرف الاجتماعى أو الرأى العام أو القانون الوضعى والعرف معاً (كالقيم الدينية أو العلاقات بين البيئة) ويليها قيم تفضيلية Performance وهى لا تحتل مركز القدسية ويشجعها المجتمع كالأيديولوچية الثقافية أو التطلعات الطبقية.

أما ثالثاً فيما يتعلق بالقيم المثالية أو الطوباوية Utopian كالقيم التى تنادى بالأخوة والمساواة أو الكمال الإنسانى.

ومجمل القوة أن وجهات النظر السالفة الذكر قد أشارت أو لمحت إلى وجود صراع بين القيم المختلفة فنجد شبه اتفاق عام بين الدارسين سواء عند بارسونز أو دوركايم أو ميكرجى Makerjee أو ماركس K.Marx .

كما أسلفنا القول بأن هناك تأثيراً قوياً للمعايير والقيم، والمعايير إرشادات وتوجيهات ومحظورات للممارسات المعيارية، بينما تعبر القيم عن التفضيلات والأولويات أو الحالات المرغوب فيها. بمعنى أنه يمكن أن تكون القيم تدعم المعايير مثال ذلك إذا نقد الخدم التزامهم نحو الأسياد وبالمثل نقدْ الأسياد التزام نحو الخدم، نجد أن كلاهما ارتبط بالتزام أخلاقى للمحافظة على استمرار مثل هذه العلاقة، ومن الواضح هنا أن القيم قد تدعم المعايير، وفى مجال استعراضنا لمظاهر الحياة الفنية وبيان القيم الاستطيقية وأثرها فى اتجاهات ومسارات الحركة الفنية يتعين علينا منذ البداية أن نستعرض مظاهر الحياة الفنية وما تضمنه من قيم جمالية عبر عصور التاريخ من خلال التطور الفنى.

الفن الحديث كمرحلة تمهيدية للفن المعاصر ومدارسه الجمالية

مدخل إلى الفن الحديث:

إن الجدل قائم حول قيمة الأعمال الفنية التى تأتى عصراً بعد عصر كلما ظهرت حركة جديدة تحاول الخروج على القواعد والقيود التى يفرضها الأسلوب الفنى السائد، ففى أواخر القرن السابع عشر قامت المعركة بين أنصار بوسان وأنصار روبنز، فالفئة الأولى ترى أن الخطوط والأشكال المقلقة المرسومة بدقة وبتكوين متزن معادى هى العناصر التى تعطى للوحة الفنية قيمة أما الفئة الثانية ترى أن اللون والأشكال المفتوحة والتكوين المتحرك هى التى تضفى إلى اللوحة روعة وشاعرية. واستمرت المعركة فى القرن الثامن عشر وانتصر [1] فى النهاية أنصار اللون على أنصار الرسم وقامت الحركة الرومانتيكية فى التصوير فى النصف الأول من القرن التاسع عشر بعد أن هزمت مدرسة داڤيد التى كانت تنادى بالعودة إلى الكلاسيكية أو المدرسة التقليدية غير أن النزعة الكلاسيكية أو بعبارة أخرى أن النزعة الأكاديمية ظلت قائمة على هامش الحركات الجديدة التى شاهدها القرن التاسع عشر [2]، تشن من حين لآخر حملتها العدائية ضد كل محاولة للتجديد والابتكار ولم يفلت فنان واحد من كبار فنانى هذا القرن أمثال «ديلاكروا» و«مانية» و«مونية» و«جوجان» و«فان جوخ» و«سيرا» و«سيزان» من نقد الأكاديميين اللاذع ومن تهكمهم الساخر.

---

(١) نعمت إسماعيل علام، فنون الغرب فى العصور الحديثة، ص ١٣ .

(٢) الملاخ، ترجمة عن فلانجان الفن الحديث والمعاصر، ص ٤٨ .

(٣) نعمت إسماعيل علام، مرجع سابق، ص ٧٠.

فقد حدث عندما عرض ديلاكروا لوحته المشهورة «مذبحة خيبر» قيل عنها أنها مذبحة التصوير وأن ديلاكروا لا يرسم بالفرشاة بل بمكنسة سكرى، وقد اتهم كل من «جوجان» و«سيزان» بأنهما يجهلان الرسم والتصوير وبينما كان نجم هؤلاء المجددين يزداد تألقاً فى سماء الفن طوى النسيان أسماء المصورين الأكاديميين ولقد كان يبدو الأمر هيناً لو اكتفى المستنكرون بالقول بعجزهم عن فهم هذه الحركات الجديدة، بل على العكس من ذلك فإنهم يطلقون أحكامهم الساخرة عن ثقة وتعيين ويطالبون بطرد أصحاب هذه الحركات من المدينة ونبذهم من المجتمع تماماً كما هاجم الأكاديميون أعمال المدرسة الانطباعية فى أواخر القرن التاسع عشر. فالفن الحديث ليس إلا ما يحتويه من ثورة ومن مفارقات سوى ترديد رمزى بلغته الخاصة لهذه السمات التى تطبع العصر الذى نحيا فيه، فالفن الحديث تعبير عن هذه المتناقضات التى تتنازع فى نفوسنا بين اليأس والأمل وبين الحزن والابتهاج وبين الإحباط والرضا وبين الكراهية والحب وبين المقاومة والاستسلام، ذلك لأن من يرفض الفن الحديث جملة وتفصيلا بوجه مقطب الجبيين. عابس تملأ شفتاه السخرية والتهكم أقرب إلى الموتى منه إلى الأحياء، لأنه لا ينتمى إلى عصره ما دام لا يتجاوب مع التيارات التى تطبع عصره ويتخلف عن القافلة ويجلس على جانب الطريق يتحسر على الماضى.

وإذا ما أردنا أن نفهم الفن الحديث يتعين علينا أن نضعه أولا فى إطاره التاريخى والثقافى وأن ننظر إليه بمنظار القرن العشرين وأن نبحث عن الوسائل التى تساعدنا على أن نؤلف الأساليب التشكيلية الجديدة وأن نتذوقها.

ومنذ البداية يجب أن نذكر أن الفن الحديث ليس له وجه واحد بل عدة

وجوه، وتتقيد هذه الوجوه فى أكثر من مجال : كمجال رؤية الفنان أى ذلك التفاعل الذى يحدث بينه وبين العالم المرئي، ثم مجال الوسائل والطرق المستخدمة فى الصفة الفنية، وأخيراً فى مجال الدلالة التى يخلصها الفنان على عمله أو الهدف الذى يرمى إليه.

ولعل التطور الذى أصاب الإنتاج الفنى خلال العصور المتعاقبة لابد وأن يصيب بالتبعية النقد الفنى. فالنقد الفنى لا يقف عند مرحلة واحدة من مراحل التطور أو معيار واحد يدعى أنه المعيار الوحيد، بينما تتغير الأوضاع الاجتماعية والمناخ الفكرى والثقافى وتزداد الاتصالات بين الحضارات المختلفة.

ويجب إذن على النقد الفنى مراعاة الحركات الفنية (١) الجديدة والنظر إليها كجزء لا يتجزأ من تطور الثقافة، ومن تطور نظرة الإنسان إلى العالم وإى نفسه وأن يعتبرها مرحلة من مراحل تطور الفن ذاته.

وهناك عدة طرق تؤدى بنا إلى فهم العمل الفنى أو استكشاف القيم الجمالية فى منجزات العمل الفنى وهى :

أولا : يعتبر تاريخ الفن الذى يسجل حلقات النشاط الفنى من عصر إلى عصر ومن حضارة إلى حضارة مؤشراً لإيضاح التزثيرات التى يتلقاها الفن من النظم الاجتماعية والدينية والسياسية ويحاول الكشف عن القوانين التى قد تفسر تطور الأساليب الفنية.

ثانياً : تغير دراسة سكولوچية الفن التى تتناول بالتحليل عملية الإبداع الفنى وصلتها بشخصية الفنان وتفسر الخبرة الجمالية والتذوق الجمالى فى

---

(١) المرجع السابق، ص ١٣٨.

ضوء بعض الحقائق التى اكتشفها التحليل النفى تحاول الربط بين الفنان والمتذوق والأثر الفنى.

ثالثاً : ويعتبر النقد الفنى مبحثاً عن الأساس والمعايير التى يقوم عليها الحكم الجمالى والاستطيقى، باستعراض مختلف معايير الحكم من واقعية ومثالية وفكرية وفلسفية وسيكولوجية واجتماعية لتقدير العمل الفنى ومدى بلوغه إلى القيم الجمالية.

ولكن كل طريقة من هذه الطرق الثلاث لا تكفى وحدها لتفسير العمل الفنى فلابد من الربط بينها. ويجب أن يكون الربط نوعاً أى خاصاً بكل فن من الفنون.

فالأساس الأول الذى يجب أن تقوم عليه الدراسات التاريخية السيكولوجية والنقدية هو تعلم اللغة الخاصة بكل فن من الفنون والإلمام بعناصرها وبالقواعد التى يجب أن يخضع لها تركيب هذه العناصر وتنظيمها داخل وحدة العمل الفنى فمن البديهى أن نتذوق النصوص الأدبية بمقتضى الإلمام بمفردات اللغة وبقواعد الصرف والنحو وبأصول البيان والبديع، ولكن مما يثير الدهشة والتساؤل أن المرء قد يعترف بعجزه عن فهم قطعة موسيقية دون أن يصدر حكماً عن قيمة هذه القطعة، ولكنه يرى دائماً لنفسه الحق بإصدار حكمه على اللوحات الفنية، بحيث يستحسن اللوحات التى تمثل موضوعات مألوفة والتى يمكن ترجمة مضمونها إلى لغة الكلام والتحدث عنها كأنها سيناريو لإنشاء قصة أو إخراج مسرحية، فى حين أن اللوحات غير مفهومة مباشرة والتى لا تمثل أشياءً مألوفة فيستهجنها ويخرجها من دائرة الأعمال الفنية. ومعظم لوحات الفن الحديث من هذه الفئة الثانية التى لا تمثل موضوعات مألوفة والتى يقال عنها أنها لوحات تجريدية.

إن الدراسات التاريخية والسيكولوجية والنقدية تمهد السبيل إلى فهم اللوحة الفنية. ولكنها تصبح عديمة الفائدة إذا لم تتوجها دراسة تحليلية للعمل الفني ذاتها وبلا اعتماد على لغة الفن ذاتها.

فمعرفتنا بالأساطير أو بالحوادث التاريخية التي يمثلها المصور لا تفيدنا شيئاً البتة لفهم اللوحة من الناحية الفنية البحتة. وأن الموضوع الذى تمثله اللوحة هو المضمون العرضى لا المضمون الجوهرى ـ أما المضمون الجوهرى فهو متشابك تشابكاً عضوياً مع القيم التشكيلية التى تكون فى مجموعها اللوحة الفنية ويجب النظر فى وقت واحد إلى الشكل والمضمون أو الانتقال مرات عديدة من الشكل إلى المضمون إلى الشكل حتى تتضح الوحدة التى تضمهما معاً.

وسواء تأملنا فى لوحة تمثيلية أو فى لوحة تجريدية فإن خطوات التحليل المؤدية إلى الخبرة الاستطيقية وإلى التذوق الجمالى تنحصر فيما يلى:

أولا ـ تحليل العوامل التشكيلية:

١ ـ الفضاء أو الفراغ أو المساحة.

٢ ـ الخط.

٣ ـ اللون.

٤ ـ الضوء.

٥ ـ التفاعل بين اللون والضوء.

ثانياً ـ صياغة العوامل التشكيلية:

١ ـ التكوين أو الإنشاء والتركيب.

٢ـ التوتر.

٣ ـ البناء أو الأبنية.

٤ ـ النسب.

٥ ـ الحركة.

٦ ـ الإيقاع.

٧ ـ الانسجام.

٨ ـ العلاقة بين المضمون والشكل.

تلك هى لغة فن التصوير وكأى لغة يجب أن نتعلم أصولها لكى نتمكن من فهمها، وربما تكون لغة التصوير أصعب من غيرها لأن الأداة التى نستخدمها هى العين، والعين من الحواس التى نعتمد عليها أكثر من غيرها لكى نتكيف مع العالم الخارجى.

غير أن الاتجاه الاستطيقى أو الجمالى بعيد كل البعد عن هذا الاتجاه.

ولهذا السبب تكون تربية العين من الناحية الفنية عملية شاقة لأنها تتعارض مع نزعة طبيعية متأصلة فى الإنسان هى النزعة النفعية، نزعة الاستيلاء أو التجنيب فى حين أن موقف التذوق للفن موقف المشاهد أو المتلقى وبفضل تربية العديد من الناحية الحسية تأتى تربية العقل أو الحدس الاستطيقى بحيث يتعلم المشاهد كيف يتحرر من صراع المضمون العرضى لكى يتفتح وجدانه وخياله لتقبل المضمون الجوهرى. وذلك فى حركة واحدة تضم الإحساس الشامل بالشكل والمضمون معاً.

تلك هى أهم الاعتبارات الرئيسية التى يتعين الاسترشاد بها فى تناول أهم الاتجاهات المعاصرة فى الفنون التشكيلية وفى ضوء هذه الاعتبارات يصبح من الميسور أن ننتقل إلى الحديث عن نشأة الفن الحديث.

بدايات الفن الحديث (١)

لم يشهد عصر من العصور التاريخية مثلما شهده القرن العشرين من تنوع كبير من اتجاهات التصوير، بل تمثلت الاختلافات بين المدارس المختلفة التى نمت ونشأت بسرعة سريعة منذ بداية هذا القرن، والتى لا تزال تنمو وتتطور بدرجة كبيرة من النشاط والحيوية.

ويبدو تاريخ الفن المعاصر كأنه سلسلة من الانفجارات تعاقبت فى بلاد مختلفة فى فرنسا وألمانيا وهولندا وإيطاليا وأسبانيا وإنجلترا وأمريكا. وقد تأثرت هذه الحركات الفنية المستحدثة بفنون الشعوب البدائية وبالفن الزنجى فن البوشمان (بصفة خاصة) كما أنها تفاعلت مع الفن اليابانى والفن الهندى والفن الفارسى والفن المصرى القديم.

ولعل الفن الحديث كما يبدو فن مطبوع بطابع خاص هو الثورة الجامحة على التقاليد المتحجرة المتمثلة فى الفن الأكاديمى وأصبح الفنان لا يبالى برضاء الجمهور أو بعدم رضاه بل أطلق الفنان لمخيلته المبدعة، متمسكًا بشخصيته وفرض رؤيته الخاصة والتعبير عن واقعه بأسلوبه الشخصى المبتكر، ويمكن القول أن شخصية الفنان حتى النصف الثانى من القرن التاسع عشر كانت تتوارى خلف القواعد التى تفرضها الصنعة أو التكنيك الفنى والالتزام المدرسى فى الفن، ثم قفزت هذه الشخصية إلى المقام الأول فاقتحمت حدود اللوحة وأصبح الأسلوب الرسمى فى التعبير هو العامل الأساسى فى تقييم اللوحة وتقديرها. ويقابل هذا الانقلاب فى الوضع ما حدث بالنسبة للدراسات السيكولوچية عندما أبرز التحليل النفسى الدور الهام الذى تقوم به العوامل

(١) نعمت إسماعيل علام، فنون الغرب فى العصور الحديثة، ص ١١.

اللاشعورية فى توجيه سلوك الإنسان وتفكيره، فالحياة الشعورية ليست إلا جانباً سطحياً من الحياة النفسية، وهذا الجانب لا يعبر فى العادة إلا عن المألوف والمتواتر أى على ما تفرضه التقاليد الاجتماعية السائدة، فى حين أن العمل الفنى الأصيل يجب أن يكون قبل كل شىء مطبوعاً بطابع الفردية والتعبير الشخصى.

كما شهد القرن الثامن عشر والتاسع عشر هبوط المستوى الفنى كنتيجة للثورة الصناعية، ذلك أن قيام الصناعة الآلية أدت إلى تدهور أساليب المهارة الفنية التى كانت تتسم بها الصناعات اليدوية التى تهتم بالفن والتجميل فاختفت الصناعات اليدوية تبعاً لذلك. ولهذا نرى أن الانتاج الصناعى فى القرن العشرين تغلب عليه السمة الفنية الجمالية، فنجد تنافساً شديداً فى رسوم وألوان الأقمشة والإعلان بينما كان من قبل يختص الفن بالبساطة والاهتمام بالحياة العادية.

ولعل بدايات الفن الحديث يشير إلى المرحلة الهامة فى الفنون والاتجاهات الفنية فقد اختفت معالم الفنون القديمة عقب عصر النهضة وبدأت مرحلة جديدة من مراحل التطور الفنى زخرت بعديد من القيم الجمالية والاتجاهات المتعارضة التى تصارعت فيها ضروب الالتزام الدينى والأخلاقى والجمالى والاقتصادى وانعكست بوضوح على أبعاد المدارس الفنية التى أصلت من اتجاهاتها تأصيلا فلسفياً يعكس مفاهيماً جديدة وانقلابا جديداً فى الفن وفى الحياة وفى المجتمع.

الكلاسيكية الجديدة New Classicism:

كانت المدرسة الكلاسيكية الجديدة بمثابة تحول طبيعى إلى الفنون القديمة تخضع العمل الفنى لتقاليده مستمدة من القيم والمثل الجمالية

لحضارة اليونان والرومان، وترى فى الفن اليونانى المثل الأعلى للجمال وتحترم القواعد الفنية التى التزمها الفنان اليونانى من وحدة وإيقاع وانسجام وتنسيق ونظام وتنوع وهى استجابة للعالم الأثرى وينكلمان[١] Winkelmann الذى اكتشف الحضارة الرومانية عام ١٧٤٨ بين حطام مدينتى بومبى وهيروكولينيم منذ دعى إلى العودة إلى الفنون الكلاسيكية القديمة كضرورة ومطلب جوهرى لحياة أوربا فلبى دعوته الفنان أنطوان رافائيل منجز Antoin Raphael Mengs كما استجاب لدعوته النحات أنطونيو كانوفا[٢] والمصور بومبيوباتونى[٣] الإيطاليان ليعيدا الفن سيرته الأولى كما حمل لواءها المصور جوزيف مارى فيان [٤] وتبعه المصور لويس دافيد فى هذا المضمار عندما رجع إلى موطنه بباريس وأصبح رائداً من رواد الفيوكلاسيكية بفرنسا ثم تبعه المصور البارون أنطوان جان جرو متأثراً به ومعجباً بأعمال روبنز الذى ألحق مصراً ضمن حملة نابليون بونبارت على إيطاليا سجل الحروب بوحى من النزعة النيوكلاسيكية قبل أن يتحول إلى الرومانسية.

على أن الاهتمام بالفنون الكلاسيكية كان قد بدأ يظهر فى فرنسا منذ عصر لويس الخامس عشر. ويرجع الفضل فى ذلك إلى مدام بومبادور صديقة الملك التى أشرفت على كثير من الأعمال الفنية فى العصور الملكية، إلا أن الاهتمام بالفنون الكلاسيكية بدأ يقل بعد وفاة لويس الخامس عشر فى عام ١٧٧٤م بعد أن أشرفت زوجة الملك لويس السادس عشر مارى أنطوانيت على شئون الفنون بفرنسا.

---

(١) رسام ألمانى (١٧٢٥ - ١٧٧٩).

(٢) نحات إيطالى (١٧٥٧ - ١٨٢٢).

(٣) رسام إيطالى (١٧٥٢ - ١٧٨٧).

(٤) مصور فرنسى (١٧١٦ - ١٨٠٩).

وفى أعقاب قيام الثورة وإعدام الملك عام ١٧٩٣م نشط ثانية تيار النيوكلاسيكية تحت رعاية نالليو الذى أراد التقرب إلى الطبقات المتوسطة التى كانت تشجع هذه النزعة الجديدة فظهرت آثارها على فنون العمارة، والنحت والتصوير وليس أدل من كنيسة سانت جنفيف التى استلهمها المهندس الفرنسى جاك سوفلو J. Soflot من مبنى البانثيون الرومانى والتى نلاحظ الأعمدة الكورنثية فى مواجهة الكنيسة يعلوها الصليب الأغريقى المصمم على الكنيسة قبة محمولة على اسطوانة بل إن الميادين العامة كميدان الكونكورد وهو ساحة لويس الخامس عشر تعود بنا إلى الفن الكلاسيكى الجديد. وغيرها من الأعمال التى قام بها جارنيه فى أوبرا باريس وانتشرت فكرة الاقتباس من الفنون الكلاسيكية إلى أنحاء أوربا فنجد القصر الماش ببرايتون بانجلترا والذى صممه جون ناسن خير دليل على ذلك كما نجد بوابة وقوس نصر فى برلين (براند لورج) والتى صممها كارل لانجهازنز تعبيراً عن هذه النزعة النيوكلاسيكية كما انتقلت إلى أمريكا فمنزل توماس جيفرسون بولاية فرجينيا الأمريكية على غرار الطراز النيوكلاسيكى وامتد أثر النيوكلاسيكية [1] إلى فن النحت فنجد أعمال كانوفا (تمثال بورجيزى) وأعمال هودرن (تمثال فوليتر) تؤكد هذه الروح.

واستجاب المصورون إلى هذه الحركة النيوكلاسيكية فنجد أعمال داڤيد (لوحة الأخوة هوراس) بمتحف اللوڤر بباريس أو لوحة (موت مارا) بالمتحف الملكى ببروكسل أو لوحة داڤيد الرابعة (نساء سابين) بمتحف اللوڤر بباريس أو لوحات الفنان عن تتويج نابليون وكذا لوحة (المحظية) للفنان چاك انجر بمتحف اللوڤر أو أعمال چويا بمتحف براد بمدريد أو أعمال جرو بمتحف

---

(١) محمد صدقى الجباخنجى، فنون التصوير المعاصرة، ص ٢٢.

اللوفر وأعمال انجر بمتحف السى آن بروفانس بفرنسا وكل هذه المنجزات الفنية تمثلت بها الروح النيوكلاسيكية والقيم الجمالية التى تستهدفها هذه المدرسة.

وإن كان تيار العودة إلى الفنون الكلاسيكية قد ظهر مبكراً فى انجلترا خاصة فى ميدان العمارة عنه فى فرنسا، فنلاحظ أن المهندسين برلنجتون وكنت يصممان قصر تشيرونك بالقرب من لندن على غرار مقر روتوندا الذى شيده المهندس بالديو عام ١٥٥٠م فى أواخر عصر النهضة مستعيناً بالأصول الجمالية للنزعة الكلاسيكية فى الفن، كما أننا نلاحظ أن فنون العمارة بفرسنا قد اتجهت فى أوائل القرن التاسع عشر إلى مفهوم جمالى جديد بفضل فعالية مدرسة البوليتكنيك التى تأسست فى باريس عام ٧٩٥ (والتى كانت تعارض فى مناهجها وقيمها الجمالية أسلوب الأكاديمية الفرنسية للفنون التى كانت تنادى بالأصول الجمالية الكلاسيكية). ونتيجة للأخذ بالأصول الجمالية النيوكلاسيكية عرف هذا الطراز الفنى الامبراطورى نسبة إلى الإمبراطور نابليون ومن أشهر الفنانين المعماريين فى تلك الحين بين فونتيه وشارل برسيه اللذان أتما قوس نصر كاروسيل عام ١٨٠٦ والمقتبس من قوس نصر رومانى قديم. على أن الطراز المعمارى فى فرنسا قد تعدد لتعدد اتجاهات الفنانين الذين أخذوا أفكارهم من الأصول الجمالية الكلاسيكية والأسس الزخرفية المتأثرة بالطراز القوطى. ولم يستمر الحال على هذا النحو ففى منتصف القرن التاسع عشر قل الاهتمام بالأسلوب الكلاسيكى وزاد الحماس لإحياء الطراز الباروكى لعصر النهضة. كما نجد أثر هذا الأسلوب فى مبنى أوبرا باريس والمكتبة الأهلية بباريس. وكما وجدنا كيف اتجه الفنانون إلى الطراز القوطى فى فرنسا، فإننا نجد أن الفنانيين الإنجليز يقتبسون الكثير من القيم الجمالية للفن القوطى. فنجد أثر ذلك فى القصر الملكى ببرايتون، كما انتشرت فكرة الاقتباس من

الفنون الكلاسيكية إلى أنحاء أوربا وألمانيا وأمريكا ومما لا شك فيه أن الفنون عامة قد تأثرت بالنزعة النيوكلاسيكية وما أتت به من أصول وقيم جمالية جديدة معارضة لتلك الفنون الوسيطة، فإن أكبر ميدان تأثر بسرعة النزعة هو ميدان

لوكسمبورج ثم استقر فى مرسمه الخاص وبعد عودة الإمبراطورية الفرنسية فى عهد نابليون أصبح مصدر للبلاط الإمبراطورى والمشرف على الفن فى فرنسا. إلى أن انتهى الحكم نتيجة الصراع السياسى إلى أسرة البوربوند فنفى داڤيد إلى بلچيكا عام ١٨١٦، فى عهد لويس الثامن عشر واستقر بقية حياته بمدينة بروكسل.

وبالرغم مما قاله النقاد عن النزعة النيوكلاسيكية أو رواد المدرسة النيوكلاسيكية من أنهم أشاعوا الجمود فى فن التصوير من خلال الأصول والقيم الجمالية الكلاسيكية إلا أننا نجد أن هذه المدرسة أخرجت لنا كثيراً من الفنانين المبدعين وأثرت فى حركات الفن فى أنحاء أوربا وعبرت عن ارتباط القيم الجمالية بالسياسة والمجتمع فى إطار التراث الكلاسيكى القديم، فهى تعتبر حركات مجددة للفن الكلاسيكى من ناحية الشكل أو أسلوب التنفيذ بالإضافة إلى المضامين السياسية والاجتماعية المعبرة عن تلك الحقبة التاريخية أروع التعبير ومهدت بذلك إلى ظهور النزعات والاتجاهات الفنية الجديدة التى انطلقت من أساسيات وأصول النزعة النيوكلاسيكية.

الرومانتيكية Romanticism:

وهى ثورة على الفن الكلاسيكى القديم وعلى الأصول والتقاليد الفنية المفروضة على الفنان فى تناوله للموضوعات الدينية، وتعبر هذه النزعة عن انطلاق وجدان الفنان وتدفق خياله للتعبير عن الانفعاالت النفسية وجذوة العاطفة فى إطار تعبير فنى إنسانى.

وهذا الفن يحتل مكانة كبيرة فى أعمال جيريكو، وما كان ينتمى إلى هذه النزعة الكثير من الأدباء مثال لامارتين Lemartine وڤيكتور هوجو .V

Hugo وجورج ساند G. Sand وألفريد دى موسيه A. De Mussét ودلاروش Delaroche وبودلير وليس هناك خير من الحادثة التى أحزنت جرو الفنان الكلاسيكى الذى رأى انتصار المذهب الرومانسى فترك مرسمه فى ليلة من ليالى شهر يونية عام ١٨٣٥ وسار فى صمت حزين إلى نهر السين وألقى بنفسه فيه.

ولقد تمثلت فى المدرسة الرومانسية (١) الاتجاه نحو تأكيد التعبير النفسى والعاطفى كأسلوب معارض للبحث التقليدى عن القيم الجمالية فى الإبداع الفنى. لذا نلحظ أن الروح الرومانتية فى الفن تعتبر بمثابة ثورة على الفن الكلاسيكى الذى تقيد فيه الفنان بالمحاكاة فحالت دون الخيال الإبداعى والتعبير الصادق عن الانفعالات النفسية. كما كانت الحركات الرومانسية (٢) مظهراً من مظاهر الفردية التى بدأت تظهر فى مجتمع الطبقة المتسوطة الجديدة (البرجوازية وامتدت إلى مجالات الفكر والشعر والمسرح، فانتشر الأدب الرومانسى فى أوربا ففى فرنسا على يد ديموسيه وهوجو وغيرهم وفى انجلترا على يد شيلى وبايرون وفى ألمانى على يد جوته وشيلر وفى روسيا على يد بوشكين.

ولقد تميز الفن الرومانسى بظهور نوع من الانفعالات لم تظهر فى النزعة النيوكلاسيكية حيث تنعدم الحركة فى الفن بينما نجد أن الفن الرومانسى مليئ بالخطوط المنحنية كما يسعى الفنان فى أعماله إلى استجداء عطفنا على المتألم والمظلوم.

---

(1) Wesley Barnes, The Philosophy and Literture of Existentlalism Chap.4, Romanticism, pp. 88-90.

(٢) المرجع السابق، ص ٩٤.

وانتشرت الحركة الرومانسية بسرعة مذهلة فى بلدان أوربا، فظهرت فى إنجلترا بين مصورى الخيال والطبيعة، كما ظهرت فى ألمانيا بصورة إحياء الفنون الدينية وفى أسبانيا فى صورة الموضوعات الثورية.

ومن أعلام الرومانسية فى أمريكا الفنان بنيامين ورث الذى رسم لوحة (وفاة الجنرال ولف) بمتحف أوتاوا بكندا وچون كوپلى فى لوحة (صيد سمك القرش) بمتحف الفنون ببوسطن وكما نجد الفنان السويسرى هنرى فيرولى فى لوحته (الكابوس) بمتحف الفنون بزيورخ ونجدها فى أعمال وليم بليك بانجلترا (الكوميديا الإلهية) بمتحف تيت بلندن وفى أعمال هانت (الرعى الأجير) بمتحف مانشستر بانجلترا ونجدها عند الفنان جويا الأسبانى فى أعماله (نساء فى الشرفة) بمتحف المتروبوليتان بنيويورك و(عائلة الملك شارل الرابع) بمتحف براد وبمدريد أو لوحته (ساتورن يأكل أولاده) بمتحف براد بمدريد أو عن أعمال جيريكو (فارس الحرس الملكى) بمتحف اللوڤر أو فى لوحته (طوف ميدوزا) بمتحف اللوڤر أو لدى أعمال دبلاكروا (دانتى وفرجيل) بمتحف اللوڤر بباريس أو لوحته (نساء من الجزائر) بمتحف اللوڤر بباريس.

كما نجد هذه النزعة الرومانسية [١] فى أعمال النحت والتماثيل عند «دانجير» و«فرنسوا رود» و«بريو» و«لويس بارى» و«جان بابيب» «كاريو» وغيرهم.

كما ظهر فئة من مصورى الطبيعة الرومانسية نذكر منهم چون كونت بل فى لوحته (خليج ويموث) بالمتحف الأهلى بلندن وجوزيف ترنر (غرق السفينة) بمتحف تيت بلندن وفى أعمال روسو (منظر من غابة فونتين بلو)

---

(١) المرجع السابق، ص ٩٤.

بمتحف اللوفر بباريس وفى أعمال كامبل كورو (قنطرة نارفى) بمتحف اللوفر بباريس وفرانسو مييه (باذر الحبوب) بتحف الفنون ببوسطون، ومزيووريس، (حانة الجرف) بمتحف فنوفر بألمانيا.

لقد تأكدنا من أن الحركة الرومانسية [1] فى الفن كانت بمثابة ثورة على القيم الجمالية الكلاسيكية التى حالت دون الخيال المبدع والتعبير عن الانفعالات النفسية ـ وكانت الرومانتيكية ترجمة للروح الفردية التى بدأت بظهور مجتمع الطبقة المتوسطة الجديدة (البورجوازية) وكان فن التصوير أكثر هذه الفنون تأثراً وامتد هذا التأثير إلى بلدان أوربا صفة عامة فنجد أثر هذه النزعة فى إنجلترا وفرنسا وإيطاليا وألمانيا وأسبانيا وهولندا وبلچيكا والبرتغال وأمريكا وامتدت الحرتكة الرومانتيكية بشعبها فى هذه البلدان فانكمشت الحركة النيوكلاسيكية [2] نتيجة انتشارها وزخرت الرومانتيكية برواد عظام من الفنانين المبدعين ساعد على ازدهارها وتأصيلها للقيم الجمالية الجديدة خاصة وأن هناك من المصورين الذين استمدوا موضوعاتهم الفنية من اللامعقول وعالم الأحلام والخيال والأسطورة والشاعرية ولعل ما عبر عنه «جون راسكين» الفيلسوف الجمالى الإنجليزى عن سمات هذه الحركة بقوله أن الأساس الجمالى أو القيمة الجمالية للرومانتيكية تتحدد فى الصدق فى التعبير عن الطبيعة. فقد حدث تحول كبير عند الفنانين الذين انطلقوا إلى الخارج لمشاهدة الطبيعة وتصويرها بعد أن كانوا منغلقين داخل مراسمهم حيث تكونت مدرسة الرومانتيكيين الطبيعيين سنة ١٨٣٠ فى قرية تبعد عن باريس بحاولى ثمان وأربعين كيلو متراً تسمى باربيزون على حدود غابة فونتين بلو وكانت ملتقى

---

(١) المرجع السابق، ص ٩٦.

(٢) القيم الجمالية. د. محمد عزيز نظمى سالم

جمع من الفنانين الذين استوحوا موضوعاتهم من الطبيعة والبحر والغابات والسماء وسنعلم أى أثر تركته هذه المدرسة التى تعتبر أنشطة شعبة أو خلية رومانتيكية فى الحركة الرومانتيكية [1]، وأثرت فيما بعد فى تيار ومسار الحركة الواقعية من ناحية والحركة التأثرية من ناحية أخرى.

ولو استعرضنا فى إيجاز ــ وعلى سبيل المثال لا الحصر ــ بعض رواد الحركة الرومانتيكية نجد أن تمهيدات الحركة الرومانتيكية ترجع إلى بدايات تقلص النفوذ النيوكلاسيكى فى الفنون ومع نشأة الجماعات الرومانسية التى بدأت كمدارس فرعية أو تيار الرومانتيكية الفياض الدافق بحرارة العاطفة وبرهافة الإحساس وبخصوبة الخيال والنزعة إلى نصرة الإنسان كإنسان فنجد فى إنجلترا آراء جون راسكيه تضع اللبنات الأولى للحركة الرومانتيكية فى انجلترا كما نجد آراء جان جاك روسو ترسى قواعد الرومانسية فى فرنسا ونجد أثر «بوشكين» فى الحركة الرومانتيكية فى الروسيا. وهذه الحركة لم تكن بمعزل عن أصالة الفنان الحديث وقدراته التعبيرية المبدعة فنجد أن جيركو يلجأ إلى الواقع وإلى الطبيعة ليرصدها فى أعماله الفنية وبلاشك أن خليفة جيريكو ونفى به بوجيبه ديلاكروا أبا كان ممصلا أصيلا للنزعة الرومانتيكية، فعلى يديه سارت الحركة الرومانتيكية مسارها الطبيعى النامى ولقد أحدث تحولا فى القيم الجمالية فقد آثر تناول موضوعات البطولة والأحداث المعاصرة دون العناية بالأسطورة كمادة لموضوع الدراسة أو المعرفة.

وبنظرة تحليلية لأعمال رواد الرومانتيكية فى الفن نجد أوجين ديلاكروا فى المقدمة بالنسبة لفن التصوير وفرنسوا رود ودانبجير وبريو ولويس بابيه وجان كاريوش النمائين.

(١) المرجع السابق، Wesley Barnes, p. 90.

وقد أطلق النقاد من الدارسين للقيم الجمالية للمدرسة الرومانتيكية [١] على ديلاكروا بأنه ممثل النزعة الرومانتيكية بلا منازع فى فرنسا فقد تأثر بجريكو الممهد الحقيقى للحركة الرومانتيكية فى الفن وتأثر برواد فن التصوير العظام الإيطاليين والإنجليز، كما نجد ديلاكروا يستوحى موضوعاته الفنية من أعمال دانتى وشكسبير وجوته وبابيردت وسيرو الترسكوت. وكانت أعماله تتسم بحركية وانفعال على عكس ما كان سائداً فى الحقبة النيوكلاسيكية ولعل رائعته (الحرية تقود الشعب) التى انتجها عام ١٨٣٠ تبرز تلك الروح العاطفية المشوبة بالرمز وحب الطبيعة فى إطار التاريخ والحضارة. ولقد سنحت له زياراته لعديد من بلدان أوربا والشرق أن يقدم بمشروعاته الفنية المتميزة بالزخرفة الراقية التى تختلف كلية عن الطراز الزخرفى النيوكلاسيكى، وليس هذا هو الخلاف الوحيد فإن معظم الموضوعات الفنية التى استوحاها الرومانتيكيون كانت موضوعاتها من وحى الأدب المعاصر وقصص التاريخ وليس التعبير عن الموضوعات الكلاسية القديمة المعروفة وكما اعتبرنا ديلاكروا قمة الرومانتيكية بفرنسا، فإننا نتبين أن هناك من هوقد بلغ القمة والمنزلة الرفيعة فى الفن ونعنى به مرنشسكو جويا الذى ان قد تأثر بالطراز الركوكو فى مستهل حياته الفنية ثم أنغمس فى أعماق الرومانتيكية، ونلاحظ أن جويا ابتعد تماماً عن الأسلوب التقليدى فى اختيار الموضوعات. وإن كان بعض الدارسين يجدون صعوبة كبيرة فى وضعه بين فنانى المدرسة الرومانتيكية فقد تحول، وتبدل أسلوبا جويا من مصور الطبقة الأرستقراطية فى المجتمع الأسبانى ونلاحظ هنا فى تلك المرحلة أنه كان متأثراً إلى حد كبير بأعمال المصورين فيلاسكويز

---

(١) المرجع السابق، W. Barnes Chap. 4, p. 88

ورمبراندت ثم حدث تغير كبير فى أسلوبه وفى موضوعاته الفنية التى تناولها بالتعبير فقد خاض الأحداث السياسية والثورة الشعبية ومذابح القمع والقهر ومحاكم التفتيش البيئية التى ذهب ضحيتها جموع من الشعب البائس المعدم، وهو بهذا البعد التعبيرى يكون أقرب إلى تجسيم وترجمة الواقع مما ساهم بقدر وافر فى تأسيس الفن والمدرسة الواقعية، وإننا نكاد لا نجد هوة بين دعاة المذهب الرومانتيكى والمذهب الواقعى فقد خرج جان جاك روسو بآرائه الفلسفية التى تنادى بالرجوع إلى الفطرة والطبقية مما كان له أكبر الأثر فى الثورة ضد الفن الكلاسيكى والنيوكلاسيكى وبداية مرحلة جديدة من الفن الرومانسى والطبيعى ومن خلال معايشة التجربة الإنسانية والطبيعية الحية اقترب الفن من الواقع ومن قضايا الإنسان ومشكلاته فى المجتمع وصراعاته النفسية وحالاته الوجدانية المتباينة الأمر الذى مهد بحق إلى نشأة الواقعية.

لقد كانت الرومانتيكية [(١)] انتفاضة ضد الروح الكلاسيكية للشعوب اللاتينية وشعوب البحر المتوسط، ولم تنشأ هذه النزعة من العدم أو الفراغ، فقد مهدت لها فى فرنسا آلام الشعب وشكواه من النظم الاجتماعية السائدة التى مهدت لقيام الثورة الفرنسية لتدعو إلى الحرية والإخاء والمساواة فزكدت الدعوة الرومانية هذه المبادئ. فكان لذلك زثره فى اختفاء أرستقراطية الفن والأدب، ورفعها لشعار الحرية والصدق فى التعبير ولقد قال ڤيكتور هوجو «أن للشاعر وظيفتان، أول هذه الوظائف أن يكون الفن ترجمة لما يسود عصره من آراء وأفكار وهو يستوحى هذه الآراء من ذاته وقلبه، فهو بذلك يدعو إلى المبادئ والقيم السائدة فى المجتمع من خلال وجدانه. كما أنه يحمل لواء رسال لمجتمعه يوجههم فيها إلى المثل الأعلى.

---

(١) المرجع السابق، W. Barnes, p. 98.

لذا كانت الرومانتيكية ثورة فى الفن والأدب والحياة الاجتماعية. تدعو إلى البائسين فى المجتمع وإلى تحطيم تلك القيود والتقاليد التى يفرضها المجتمع دون رضاء الفرد من أجل تأكيد مبدأ الحرية ومواجهة الظلم والشرور، فتجاوبت مع مطالب وطموح الطبقة البرجوازية وأثرت فى النظم الثقافية والأخلاقية والتربوية، وليس أدل من قول لويس روا Louis Réau فى كتابه عن الفنون التشكيلية والرومانتيكية من أنها ليست اختبار للموضوعات الواقعية الجديدة ولكنها أسلوب فى الإحساس وبهذه الموضوعات فهى تمجد حقوق الفرد والوظيفية، كما رفعت الرومانتيكية شعار الفن للفن L'art pour L'art بمعنى أن الانتفاضة الرومانسية أرادت أن تؤكد الوعى بالذات الفردية وأن تجعل للفن فوائد ووظائف تتحدد فى أن أصول نشأة الرومانتيكية الاجتماعية وأن تجعل للفن فوائد ووظائف تتحدد فى أن أصول نشأة الرومانتيكية الاجتماعية ترجع إلى مراحل العهد اللاهوتى أي سيطرة رجال الدين على مقادير الحياة العامة والفنية إلى العهد الديمقراطى والاشتراكى. بمعنى أنه قد تولدت لدى الرغبة الجامحة فى التعبير نتيجة تكرار الأنماط والنماذج والأساليب الفنية والأدبية، فكان محتماً تغيير الإحساس بالرقابة فى الذوق العام والذوق الفردى كما أن الفن كان لابد وأن تستجيب لعوامل التغيير والتجديد تبعاً للتطور الاجتماعى وكما يقرر جويو أنه ينبغى أن يكون فى المجتمع الجديد فن جديد Aurne so-ciété nouvelle, il faut un art noveau ولعل مسار الفن واكب حركة التقدم الصناعى والرأسمالى والتكنولوچيا فخالف بذلك المثل الأعلى أو القيمة الجمالية عند الرومانسيين الذى كان همه الشعور الفردى فى مقابل عصر الآلة والميكنة، وخير عبارة قالها الفنان Courbet من أن المصور لا يجب أن يعبر إلا عما تراه عيناه، أى يلتزم بالبيئة المحيطة وهذا ما نجده فى التصوير الدينى

والتاريخى، فقد كان لإحياء الكاثوليكية أثره فى ارتباط الفن بالحماس والالتزام الدينى. كما أن دعاة الرومانسية الذين رفعوا شعار الفن للفن تأدوا إلى القول بأن الشيء الفنى يمكن استخدامه فى تمجيد الشعور الوطنى بل وفى خدمة الإنسانية جمعاء من أجل التقدم الاجتماعى وليس دول أيضاً على ما قاله الناقد ثورو بورجيه Thoré Burger الذى قال «إنهم قديماً جعلوا الفن من أجل الآراء وقد جاء الوقت الذى يعمل فيه الفن من أجل الإنسان ووجدت هذه الدعوة صداها فى أعمال Daumier & Millet تجلت فى فنون التصوير كما كان لها صداها فى جموع الفنانين الإنجليز الذين ربطوا بين الجمال والمنفعة أو الترفيه.

ولقد أوجز بوجليه برنامج الرومانسية الاجتماعية الذى وضع أصوله هوجو بقوله إن كان الفن جميلا، فالفن من أجل التقدم أكثر جمالا، فالمؤلف الفنان صاحب رسالة مكلف بها من الفنانين وهى أن يعمل على تقدم مسيرة الجنس البشرى [١].

ولقد أضاف روا Réau إلى بحث بوجليه (فى الفنون التشكيلية) إضافة هامة عن أقوال ميليه Millet يقول فيها «إن الجانب الإنسانى هو الذى هزّ مشاعره أكثر من الفن ذاته»، ومعروف أن ميليه كان مصوراً يسجل بفرشته صور الريفين البسطاء بتقدير وإقدام، بينما كان دوميه Daumier يستوحى فنه من مبدأ النزعة الديمقراطية الإنسانية التى يعبر عنها بنقده وجماله السياسية اللاذع فى أعماله الكاريكاتورية التى تهاجم البرجوازية هجوماً قاسياً.

---

(1) L'art pour L'art être beau. mais L'art pour les Progres *est plus* beau encore. Le poete ne s'appartient pas, il appartient a son apostolat

لقد كانت الرومانتيكية بمثابة انتفاضة فى القيم الجمالية السائدة أى ضد تحكم العقل، ذلك لأن الرومانتيكية عاشت فى النفوس المرهفة الحس التى نال منها الحب والدين والوطن.

وكان تيار الرومانتيكية تياراً جمالياً فى الأدب والفن، لم يقتصر على أعمال الأدباء والكتاب أمثال هوجو وغيره من الأدباء، بل نجده عند ديلاكروا الذى عبر عن طريق الريشة ـ ولو أن الظاهرة الملموسة لرواد الحركة الرومانتيكية أنهم كانوا يمزجون بين الفن والأدب الفقه، حتى أننا نجد أن بودلير فى روايته (أزهار الشر Les Fleaures du mal) يعبر فى أعماله الأدبية الرابعة عن القيم التصويرية وكأنه يسجل فى أحداث روايته لوحات فنية فى غاية الجمالة والروعة.

إن محاولة تعريف النزعة الرومانتيكية كتيار فنى أدبى عام يصعب على المحللين والنقاد ذلك أن رواد الفكر الرومانسى سواء كان ديلاكروا أو سيزان يخلطون بين الرومانتيكية الأدبية والرومانتيكية الفنية وبين النزعات القومية والنزعات الشخصية فنبتت جذورها فى أرض الكلاسيكية وامتدت فروعها إلى الواقعية، غير أن السمات والملامح المميزة للفن وللأدب الرومانسى تتحد فى أن الفنان أو الأديب الرومانسى كان منفعلا بالثورة وبروح التمرد. فالثورة الفرنسية التى أعلنت حقوق الإنسان والتمايز الطبقى، فإن الرومانتيكية أعلنت بدورها حرية الفنان وتحرره من تلك القواعد التقليدية الكلاسيكية التى كانت تعتبر عائقاً أمام تحرر الإنسان، فهى تهدف من تحرر الفرد تأكيد المشاعر الإنسانية والانتماء للجماعة البشرية والوطن وكأننا نجد فى الرومانتيكية أثر الفن الشرقى والإسلامى، فالرومانتيكية [1] تعيش فى الحاضر من خلال الماضى، وتتجه إلى

---

(١) المرجع السابق، W. Barnes, Chap. 4, 91.

الروح الشرقية Orientalisme ، فمن الملاحظ أن هذه المؤثرات واضحة المعالم في الفنون التشكيلية الرومانسية وتذوقها على غيرها من الفنون والآداب فنجد أن فن العمارة Archilecture وفن النحت Sculpture وفن الزخرفة Décoratif يأخذ عن الشرق كثيراً سواء من ناحية الموضوع الجمالى أو التكنيك الفنى وكل هذه التجديدات كان لها أثرها فى ازدهار الفن فى العصر الرومانتيكى.

ولم يكن ذلك الأثر قاصراً على الفنون وحدها بل تجاوزه إلى الأدب ونمو النزعة الإنسانية والاجتماعية فيه فنجد ذلك واضحاً فى أعمال شاتوبريان Chateaubriand وأعمال لامارتين Lemartine وغيرهم حيث صوروا الحياة التى عاشها البؤساء والمضطهدين المدافعين عن الحرية ـ وكأننا هنا فى مصر قد تأثرنا فى وقت لاحق بالتيار الرومانسى فى الأدب والفن، فنجد أن أعمال الكاتب مصطفى لطفى المنفلوطى تعبر عن تلك الروح الرومانسية كما نجدها فى أعمال طه حسين خاصة فى رواية «المعذبون فى الأرض» أن تتناول هذه الأعمال والنماذج البشرية فى صراعاتها النفسية والاجتماعية بصورة واضحة ومميزة ـ وكما سيتضح لنا أن الفن التشكيلى العام بمصر قد تأثر بهذه الروح الرومانسية فى عرضنا لمدارس الفن المصرى المعاصر فى الصفحات اللاحقة ولعل المتأمل يدرك تمام الإدراك أن نهاية الرومانسية وبداية الواقعية تتفق وتتلائم مع فترة الهدوء الاجتماعى والاقتصادى لنمو الطبقة البرجوازية التى وجدت من ناحية أخرى مجالا للصراع من الطبقة الجديدة البروليتارية التى لم تكن راضية عن الواقع الرومانسى، فكان ذلك إيذاناً بدخول الفن والأدب، مرحلة جديدة هى الواقعية.

ومن ثم يتضح أن النزعة الرومانتيكية [1] كانت رد فعل للكلاسيكية

(١) المرجع السابق، W. Barnes, Chap.4, p. 88.

التقليدية أتت بقيم جمالية جديدة، فى ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية متغيرة اختفت حركة التغير الثقافى والاجتماعى فى أوربا وانعكس تأثيرها على غيرها من البلدان. ومن خلال استقراء حركة التاريخ وتطور المدارس الفنية نتبين أن الأصول الجمالية والالتزام بها كان هو الأصل وراء أية نزعة فنية أو تيار جمالى فى ملابسات وظروف البيئة والمجتمع المتغير، بل إن كثيراً من القيم الجديدة كانت بمثابة انتفاضة أو تمرد على ما تواضع عليه المجتمع من قيم وأصول جمالية قديمة.

الواقعية Realism:

وتمثل هذه النزعة تحولا فى تناول موضوعات العمل الفنى أو فى معالجة المضامين التى يزخر بها الواقع الاجتماعى ولا سيما حياة الطبقة الدنيا، مع تجاهل الموضوعات الدينية، والارتباط بالواقع الإنسانى ومعايشة التجربة الحية، كما اتجهت هذه النزعة إلى الناحية العملية فاستخدمت نتائج ونظريات العلوم المختلفة فى التعبير الفنى.

وقد ظهرت الواقعية فى منتصف القرن التاسع عشر كرد فعل للمذهب الرومانسى الذى ناهض المذهب النيوكلاسيكى، ولقد تجنبت الحركة الواقعية الخيال والابتكار فى موضوعاتها كما ابتعدت عن التعبيرات الرومانسية وكان شعارها تمثيل الأشياء كما هى وقد لاقت هذه الحركة إعجاب وتقدير الطبقة المتوسطة، ويعتبر ظهور الأسلوب الواقعى بمثابة رد فعل للتحولات السياسية التى حدثت فى فرنسا بعد قيام الجمهورية الثانية (١٨٤٨-١٨٥٢) حيث انتشرت الروح الديمقراطية التى نادى بها رواد الفكر أمثال هوجو وڤولتير وبلزاك، فبدأ الفنانون يتناولون موضوعات من الحياة اليومية تعرض مشاكل المجتمع والطبقة

الكادحة. وانتشر هذا الاتجاه من فرنسا إلى أنحاء أوربا بزعامة جوستاف كوربيه G. Courbet (١٨١٩-١٨٧٧) الذى دعى إلى تسجيل الحوادث اليومية والمشاهد المألوفة فى عصره وانتمى إليه دوميه Daumier (١٨٠٨-١٨٧٩) وكان دوميه الفرنسى فنان متعدد الجوانب فهو رسام كاريكاتورى وحفار ممتاز عمل بالصحافة وتعرف على بلزاك وتحول إلى فن التصوير بعد ذلك وكانت أعماله تتميز بأنها موضوعات نقدية فى السياسة والحياة الاجتماعية ومن أعماله (المجلس التشريعى) وهى بطريقة الحفر وله أعمال واقعية نذكر منها (عربة الدرجة الثالثة) بمتحف المتروبوليتان بنيويورك وفيها يصور مجموعة من أفراد الشعب الفرنسى الفقير يجلس فى قطار الدرجة الثالثة المزدحمة ونلاحظ اهتمامه بتأثير الضوء على الأشكال ولعل أعماله قد أثرت فى الفنانين سيزان وتاجوخ كما كان مثالا له تماثيل من البرونز، ومن رواد الواقعية كموربيه فى لوحته (محطمو الصخور) بمتحف درسون ولوحة (مرسحة المصور) بمتحف اللوفر بباريس.

وليس أدل من عبارته التى يقول فيها «يجب أن يقتصر التصوير على تمثيل الحقيقة والأشياء الواقعية، لتعبر عن أفكار وتصورات الوقت المعاصر»، ونلحظ فى أعماله مفهوماً اشتراكياً بروليتارياً خاصاً فى معرض صالون ١٨٤٤ ثم فى صالون عام ١٨٤٨ . ولقد تأثر كوربيه بالتطوراتو التى نتجت عن ثورة ١٨٤٨ وتأثر بكل من الشاعر الثورى بودلير والكاتب الاشتراكى برودون، واستجاب لأفكارهما فصار يبحث عن الواقع والحقيقة فى لوحاته ورأى أن أنبل الموضوعات الواقعية هى التى تعبر عن الديمقراطية فى موضوعات العمال والفلاحين واتهم باعتناقه للأفكار الاشتراكية حتى أنه فى صالون ١٨٥٥ رفض الأكاديميون عرض لوحاته به فأقام معرضاً خاصاً به أسماه جناح الواقعية

ولم تؤثر المعارضة الشديدة لموضوعاته الواقعية فى شهرته الفنية. وقد رفض وسام الشرف الذى أنعم به عليه الإمبراطور نابليون الثالث عام ١٨٧٠ وبعد سقوط الإمبراطورية الفرنسية الثانية تولى إدارة هيئة الفنون الجميلة والمتاحف بفرنسا ثم قبض عليه وهاجر إلى سويسرا. والواضح أن النزعة الواقعية والأسلوب الواقعى الذى ساد تلك الحقبة قد مهد السبيل أمام التحولات الفنية والأصول الجمالية الجديدة التى سوف تشهدها بوضوح من خلال مدارس الفن المعاصر وتياراتها المتصارعة.

يتضح مما سبق أن المدرسة الواقعية كانت بمثابة ثورة على الرومانتيكية وقيمها الجمالية ورد فعل لها، فقد دخل الأدب والفن فى واقع الحياة الاجتماعية، وكان لزاماً على الفن والأدب أن يسايزا التقدم، وهكذا نشأت الواقعية لتبرز الواقع وتتعمق مشكلاته وتصور عاداته وتقاليده وأبعاده الاقتصادية والأخلاقية والدينية، فتشعبت الواقعية إلى شعبتين، شعبة تشاؤمية سادت بلدان الغرب الأوربى تترجم نواحى الظلم والطمع وصور الحياة الواقعية المؤلمة وترى أن الشر ساد واقع الحياة والمجتمع وأن الفنان أو الأديب هو مترجم لهذا الواقع، كما يتبدى ذلك فى معظم أعمال بلزاك وفلوبير وموبيسان ودكنز وشريدان، ورؤى هؤلاء تعبر عن فكرة فحواها أن الفنان ابن البيئة والمجتمع والعصر. بينما كانت الشعبة الثانية من المدرسة الواقعية تعكس ما يكتنف المجتمع من مشكلات وهى وسيلة وأداة للإصلاح وفى أعمال الواقعيين والمصورين والأدباء نجد أصدق وصف وأعمق تعبير عن واقع المجتمع وما يستشرى فيه من بؤس وقسوة وفقر، ومن هذا التقسيم الأولى نبتت فكرة اليمين الرجعى واليسار التقدمى فى الفن الواقعى، إذ يستهدف الأول تصوير وترجمة ما هو كائن بينما يستهدف الثانى ما ينبغى أن يكون.

ويستوقفنا أمر بهذا الصدد ألا وهو أساس القسمة بين نمطين من أنماط الفن الواقعي، فهل أساس الفن الموضوع الجمالي الواقعي أم المضمون؟ ذلك لأننا لو أطلقنا حكمنا على كل ما يحس به الفنان من واقع كائن في المجتمع فالفن إذن واقعي، وإذا ما قلنا أن الواقعية هي استلهام الواقع في العمل الفني. كان يتعين علينا أن نفرق بين مصدر وحي وإلهام الفنان وبين العمل الفني ذاته فلوحة الجورنيكا لبيكاسو تعبر عن واقع مذبحة الحرب الأهلية بأسبانيا ولكن صورة العمل الفني الذي عبر بيكاسو فيه عن الموضوع الجمالي غير واقعي.

وعلى هذا فالواقعية كتعميم كلي لا تصلح إذن أساساً للقسمة بين ما هو واقع وما هو لا واقع Surreal .

إن موقف الواقعية في الفن يبدو مغالياً كثيراً، عندما تطلق على غير الفن البروليتاري أو الكادحين أنه فن رجعي، ومعنى ذلك أن روائع الفن الفرعوني وعصر النهضة والفن الإسلامي تتصف ـ وجهة نظر الواقعية الاشتراكية ـ بأنها فنون رجعية إذ تعبر عن توجيهات السلطة. وكانت آراء الماركسية الاستطيقية إنما أتت آرائهم ونظرياتهم ومذاهب من وجهة نظر الفن البرجوازي لذا نرى أن ماركس وبيلينسكي وبلخانوف وايكوفيتش يعلنون عن نشأة علم جمال ماركسي يستند أساساً إلى مبدأ الفن للمجتمع أو الطبقة الاجتماعية يقوم أساساً على الجانب المادي المعبر عن الاقتصاد والأيديولوجية الماركسية ونجد أن بعض الدارسين أمثال رافائيل [١] يفسر ويحلل أعمال المصور سوراه أو بيكاسو [٢]

(1) Raphael; Trois etudes sur la sociologie de l'art l'annés sociologique, III.
(2) Chap. III, Trois Etudes sur la Sociologie de l'Art; Louis Reau, Le Realisme Social L'art Russe.

طبقاً لقواعد علم الجمال الماركسي، فيرى أن اتجاه فن بيكاسو نحو الأشكال الهندسية للوجوه الفن الزنجي تعبير وانعكاس لحركة التطور الرأسمالية والسياسية الاستعمارية بينما نجد تفسيراً معارضاً لوجهة النظر الماركسية في علم الجمال (١) مجملها أننا إن جاز لنا تطبيق مفهوم التقدمية والرجعية في الفن، فيتعين علينا أن نعتبر أن مقياسنا في الحكم يتجه وفيما ينطوي عليه الفن من عاطفة وإنسانية معبراً عن روح العصر الذي يعيشه الفنان.

وبنظرة تاريخية فاحصة للواقعية في القرن بروسيا نجد أنه منذ قامت جماعة العروض المتجولة Les Ambul Arts عام ١٨٦٣ ورفعت شعار الشعب والقضاء على الأكاديمية وبعضها لتمركز الحركة الخفية بمدينة بطرسبورج، وموسكو قد أتاحت لثورة الفنانين العارق تقدماً ونشاطاً ملحوظاً في الفن التشكيلي، وإن كانت هذه الحركة الرافضة للعارضين المتجولين لم تقتصر على الموضوعات الواقعية للمجتمع بل تناولت الموضوعات الدينية في تصويرها وكذلك الموضوعات التاريخية وتسجيلها فنياً مع الاهتمام بتصوير عادات وأخلاق فئات الشعب تحت شعار الإصلاح بعيداً عن سطورة حكم القيصرية، الأمر الذي مهد لثورة مايو ١٩١٧ لتحقيق أحلام هؤلاء الفنانين الرافضين واندماجهم في أهداف الثورة البولشفية ورفضهم بعد ذلك شعار الفن الكادح أو الفن البروليتاري L'art Prolétarien، فعمل الفنانون السوفيت على إنهاء الفن البرجوازي ومعارضة مذهب الفن للفن والمناداة بالفن من أجل المجتمع، فخضع الفنانون لسلطة الماركسية الجمالية والتغني بأمجاد الثورة الماركسية وانقلب الفن من كونته تعبيراً أو التزاماً جمالياً نابع من ذات الفنان المعايش لحركة المجتمع والواقع إلى فن دعائي أقرب إلى الإلزام منه إلى الالتزام.

ومجمل القول أن تقييمنا للمدرسة الواقعية أنها تمثل حلقة من حلقات

التطور التاريخى لمفاهيم القيمة الجمالية والالتزام المدرسى بضايا ومشكلات المجتمع، الأمر الذى أوجد حركات رد فعل معارضة له تماماً تجلت فى مدارس الفن المعاصر على مستوى مجاميع الفنانين فى العالم.

أهم المراجع والمصادر

فيلدمان (ف)، علم الجمال الفرنسى المعاصر، السكانى، ١٩٣٦، فورما ٨، ٢٠٨ص.

لالو (ش)، علم الجمال التجريبى الفرنسى، السكان ١٩٠٨، فورما، ٨، ٢٠٨ص.

مسوتو كسيدى (ت م.)، تاريخ علم الجمال الفرنسى (١٧٠٠–١٩٠٠)، شانبيون، ١٩٢٠، فورما ٨ كبير، ٢٨٠ ص.

نيدهام (هـ.أ)، تقدم علم الجمال الاجتماعى فى فرنسا وانكلترا فى القرن التاسع عشر. شانبيون، ١٩٢٦، فورما ٨ كبير، ٣٢٣ص،

التاسع عشر، شانبيون، ١٩٢٦، فورما ٨ كبير، ٣٢٣ص.

شاندلر (أ) مراجع علم الجمال التجريبى (١٨٦٥–١٩٣٢). كولونبيا (أوهيو) ١٩٣٤، فورما ٤، ٢٥ص.

هاموند (ف)، مراجع علم الجمال وفلسفة الفنون الجميلة (١٩٠٠–١٩٣٢)، لونجمان، نيويورك، ١٩٣٤، فورما ٨ كبير، x+ ٢٠٥ص.

فورجى، راجع علم الجمال، بروكسل، معهد المراجع، ١٩٠٨، فورما ٨، ١٠٢ص.

٢ ـ علم الجمال

أرسطاليس، بويطيقا، ربطوريقا، وبوليطقيا (الترجمات المختلفة عن اليونانية).

بالدوين (ج.م) م الينكاليس (عن الإنجليزية). الكان، ١٩١٣ فورما ٨، ٣٣١ص.

بالديون (جـ) البنكاليم (عن الإنكليزية) الكان ١٩١٣ فورما ٨ص ٣٣١.
بودوين (ش)، التحليل النفسى للفن. الكان ١٩٢٩، فورما ٨، ٢٧٤ص.
باير (ر)، علم جمال اللطافة، الكان ١٩٣٣، فورما ٨ جزآن، ٦٣٤-٥٨٣ص.
برانشفع (م)، الفن والطفل، ديديه ١٩٠٧، فورما ٨، ٤٠٠ص
براى (ل) فى الجميل نشأته، تطوره، الكان، فورما ٨، ٢٩٤ص.
شلاى (ف) الفن والجمال، نتان، ١٩٢٩، فورما ٨، ٢٩١ص.
كروتشة (ب)، علم الجمال (عن الإيطالية) جيارد، ١٩٠٤، فورما ٨، ٥١٨ص، قراءات فى علم الجمال (عن الإيطالية)، بايو، ١٩٢٣، فورما ١٨، ١٨٢ص.
دى برين (ى)، تخطيط فلسفة للفن (عن النيرلندية)، بروكسل، ديوت، ١٩٣٠، فورما ٨، ٤١٩ص.
دى لاكروا (هـ)، المشاعر الجمالية، ص ٢٩٧-٣٣٢ منكتاب جورج ديما: علم النفس، الجزء الثانى، الكان، ١٩٢٤، أوكتابه الجديد، الجزء السادس، ١٩٣٩، ص ٢٥٣-٣١٥، سيكولوچية الفن، الكان ١٩٢٧، فورما ٨، ٤٨١ص.
ديوانا (ف)، القوانين والإيقاعات فى الفن، فلامريون، فورما ١٦، ١٨٧ص.
جوليته (ب)، حاسة الفن. هاشيت، ١٩٠٧، فورما ١٨، ٢٦٩ص (مصورة).
غيويو (م) مسائل علم الجمال المعاصر، الكان ١٨٨٤، فورما ٨، ٢٦٤ص. الفن من وجهة النظر الاجتماعية. الكان، ١٨٩٠، فورما ٨، ٣٨٧ص.

هيجل (ى)، محاضرات فى علم الجمال (عن الألمانية)، جرمر باليـر، ١٨٤٠-١٨٥٢، خمسة أجزاء . فورما ٨.

جوفروا (ت) محاضرات فى علم الجمال. هاشيت، ١٨٤٣ ، فورما ١٨ ، ٤٧٨ص.

كنت (أ) ، نقد لحكم الترجمات المختلفة عن الألمانية)، فرين ١٨٩٠ ، فورما ٨ كبير. ٢٩٦ص.

لالوا (ش) ، العواطف الجمالى، الكان ١٩١٠ ، فورما ٨ ، ٢٧٨ص.

المدخل إلى علم الجمال، كولن ١٩١٢ ، فورما ١٦ ، ٣٤٣ص

الفن والحياة الاجتماعية ، دوان ١٩٢١ ، فورما ١٨ ، ٣٧٨ص، الفن والأخلاق. الكان، ١٩٢٢ ، فورما ١٦ ، ١٨٤ ، ص، الجمال والغريزة الجنسية، فلاماريون، ١٩٢٢ ، فورما ١٨ ، ١٨٩ ، ص، التعبير عن الحياة فى الفن، الكان، ١٩٣٣ ، فورما ٨ ، ٢٦٣ ، ص ن الفن بعيداً عن الحياة. فرين ، ١٩٣٩ ، فروما ٨ ، ٢٩٥ص.

لامنـــه (ف)، فى الفن وفى الجمال، جرنيه، ١٨٤١ ، ٢٥٤ص.

لاسكرس (ب)، التربية الجمالية للطفل، الكان، ١٩٢٧ ، فورما ٨، ٥٠٨ص.

لومبروزو (س)، العبقرية (عن الإيطالية)، الكان، ١٩٠٣ ، فورما ٨، ٦١٦ص، (مصورة).

ماريتان (ج)، الفن والكنيسة، فن كاثوليكى، ١٩٢٠ ، فورما ١٨١ ص.

نتيشه (ف) ، أصل التراچيديا، إنسانى، وجد إنسانى، كسوف الأصناف، الخ، (مترجمة عن الألمانية).

بولهان (ف) ، سيكولوچية الإبداع، الكان، ١٩٠١ ، فورما ١٦ ، ١٨٥ ص ،
كذب الفن، الكان ١٩٠٧ ، فورما ٨ ، ٣٨٠ ص.

بيلو (م) ، سيكولوچية الجميل والفن، (عن الإيطالية) ، الكان ١٨٩٥ ، فورما ١٦ ، ١٨٠ص.

أفلاطون، فيدر، المائدة ، الجمهورية، القوانين (هيبياس الكبير) الخ، (الترجمة المختلفة عن اليونانية) .

أفلوطين، التاسوعات، ٢-٤ (الترجمات المختلفة عن اليونانية) .

برودوهون (ب.ج) فى أصلو لافن ووظيفته الاجتماعية، باريس، ١٨٧٥ فورما ١٦ ، ٣٨٠ص.

ريبو (ت) ، رسالة فى الخيال المبدع ، الكان ، ١٩٠٠ فورما، ٨ ، ٣٣٠ص.

شيللر (ف) ، رسائل فى التربية الجمالية، ١٧٩٤ ، ٥ (عن الألمانية) ، ١٨٥٥-١٨٧٥ .

شوبنهور (أ) ، العالم كارداة وتصور (عن الألمانية) ، الكان، ثلاثة، ١٩٣٨ ، أجزاء فورما ٨ .

سيغوند (ج) ، علم جمال العاطفة ، بوفان، ١٩٢٧ ، فورما ٨ ١٥٥ص.

سورل (ج) ، القيمة الاجتماعية التى للفن، جاك، ١٩٠١ ، فورما ٣٢٨ص ، (مجلة ما وراء الطبيعة، ١٩٠١) .

سوريو (أ) ، مستقبل علم الجمال. الكان ١٩٣٩ فورما ٨ ، ٤٠٣ص ،
التأسيس الفلسفى، الكان، ١٩٣٩ فورما ٨ ، ٤١٤ ص ،
مراسلات الفنون ، فلاماريان، ١٩٤٧ ، ٢٧٩ ص.

سوريو (ب) ، الإيحاء فى الفن ، الكان، ١٨٩٣ ، فورما ٨ ، ٣٤٨، مخيلة الفنان ، هاشيت، ١٩٠١ ، فورما ١٦ ، ٢٨٨ ، ص الجمال العقلى، الكان، ١٩٠٤ ، فورما ٨ ، ٥٠٦ص.

سبنسر (هـ) ، رسائل فى التقدم (عن الانكليزية) ، الكان، ١٨٧٧ فورما ، ٨ ، الجزء الأول، ٣٢ + ٤١٥ص.

سيلنن برودهوم، فى التعبير فى الفنون الجميلة، ١٨٨٣ ، ليمر، ١٨٩٨ ، فورما ٨، ٣٥٠ص.

تين (هـ) ، فلسفة الفن ، الكان، أربعة أجزاء، فورما ١٨ ، ١٨٦٥–١٨٦٩ ، هاشيت، جزآن، فورما ١٦ .

تولستوى (ل)، ما هو الفن؟ (عن الروسية) ، رين، فورما ١٦ ، ٢٨٠ص ١٨٩٨ ؛ أوليندروف ، ١٨٩٨ .

فان جنب (أ) ، القصص الشعبى، ستوك، ١٩٢٤ ، فورما ١٢ ، ١٢٥ص، (مصورة) .

فنشون (ج)، الفن والجنون ، ستوك، ١٩٢٤ ، فورما ١١ ، ١٢٧ص (مصورة) .

٣ ـ علم الجمال الأدبى

أريات (ل) ، الأخلاق فى الدراما، والملحمة، والرواية، الكان، ١٨٨٤ ، أفيلين (س) ، أكثر صدقًا من الغير، سافل، ١٩٤٧ .

بالدنسبرجر (ف) ، الأدب، الخلق، النجاح، الديمومة، فلاماريون ، ١٩١٣ .

برغسون (هـ) ، الضحك، رسالة فى معنى المضحك، الكان، ١٩٠٢ .

بريموند (هـ)، الشعر الصرف، جراست، ١٩٢٦، العبادة والشعر، جراست ١٩٢٦.

بريتون (أ) ، في المظهر السريالي، كرا، ١٩٢٥.

كلوديل (ب)، في أصول الشعر، مركز فرنسا، ١٩١٣.

استيف (س)، دراسات فلسفية فى التعبير الأدبى، فرين ، ١٩٣٨.

غرامون (م)، الشعر الفرنسي، الطبعة الثانية، شانبيون، ١٩١٢.

هنكن (أ) ، النقد العلمي، برين، ٢٨٨.

هيتيه (ج)، اللذة الشعرية، المطابع الجامعية، ١٩٢٣.

جوفه (ل)، آراء ممثل هزلي، المجلة النقدية الجديدة، ١٩٣٨.

لالو (أ.م.وش) ، إخفاق الجمال ، أ.ميشيل ١٩٢٣ (مصورة) ، المرأة المثالية، سافل، ١٩٤٧.

لالو (ش)، الفن والحياة (الجزء الأول، الفن قرب الحياة ، الجزء الثاني، الانطلاقات الجمالية الكبرى، الجزء الثالث اقتصاد الأهواء، فرين ١٩٤٦ ، ٧.

ماريتان (ر.ج)، مركز الشعر ، دسكلي، ١٩٣٨.

موریاك (ف)، الرواية ، بلون، ١٩٣٢.

رينار (ج)، المنهج العلمي فى التاريخ الأدبى الكان، ١٩٠٠.

سرفيان (ب)، الإيقاعات، بوافان، ١٩٣٠ ، مبادئ علم الجمال، بوافان، ١٩٣٤.

فاليرى (ب)، أعمال. المجلة الفرنسية الجديدة، ١٢ جزء، (أيبالينو، قطع فى الفن، متنوعات ١-٤ ، المدخل إلى علم الشعر ، الخ...).

فيليه (أ) ، سيكولوچية الممثل الهزلى ليبته، ١٩٤٠ .

زولا (أ)، الرواية التجريبية، شربنتيه ١٨٨٠ ، معلومات أدبية شربنتيه، ١٨٩١ .

٤ ـ علم الجمال التشخيصى

اللندى، بيكلر ، دوللن، لندرى، ماك أورلان، موروا، فويللورموز الخ .. الفن السينمائى (الفن الصامت)، ٨ أجزاء، الكان، ١٩٢٦ ، ٩ (مصورة) .

أريات (ل) ، سيكلولوچية الرسام. الكان، ١٨٩٢ .

بران (أ) الدور الاجتماعى الذى للسينما . سينما فرنسا لازيه، ١٩٣٨ .

بروك وهلمهوتز، المبادئ العلية للفنون الجميلة. بالبير، ١٨٧٨ (عن الألمانية) .

كوهين سيات (ج) ، مبادئ فلسفة للسينما (الفيلمولوچيا) ، المطابع الجامعية، ١٩٤٦ .

دينيز (م) ، نظريات أكسيدان ١٩٢١ ، نظريات جديدة ، رواء ١٩٢٢م.

فوسيللون (هـ) ، حياة الأشكال، ١٩٣٤ ، الكان، ١٩٣٩ .

شيكا (م)، علم جمال النسب ن.ر.ف، ١٩٢٧ ، العدد الذهبى ن.ر.ف جزآن ، ١٩٣١ ، ٣ ،رسالة ف يالإيقاع، ن.ر.ف، (أى المجلة الفرنسية الجديدة) ١٩٣٨ ، (مصورة) جولينا (ج) صناعة الرسامين. بايو ١٩٢٢ .

جستالا (ب) علم الجمال، علم الجمال والفن، فرين ١٩٢٥ ، ٨.

جرلين (هـ) ، الفن معلما من الأساتذة، (علم الجمال، تعليم ، صناعة، الخ) ، لورى ٧٠ أجزاء (مصورة) .

هورتيك (ل) ، حياة الصور، هاشيت ١٩٢٨ (مصورة).

لالو (ش) ، علم الجمال التجريبي المعاصر، الكان ١٩٠٨ ، الانطلاقات الجمالية الكبرى، فرين ١٩٤٧ .

لوت (أ) الرسم ، دينول ١٩٣٣ ، لنتكلم الرسم، دينويل، ١٩٣٦ ، كتاب في المناظر الطبيعية، فلورى ١٩٣٩ (مصورة).

لوكه (ج.هـ)، رسومات طفل، الكان ١٩١٣ ، الفن والدين اللذين للإنسان القديم، ماسون، ١٩٢٦ ، رسم الأطفال، الكان، ١٩٢٧ ، (مصورة).

مونود ـ هزن (أ) ، مبادئ المورفولوچيا العامة، جوتيه فيلار، جزآن، ١٩٢٧ (مصورة).

أوزن فانت وجانيريت، الرسم الحديث، بايو ١٨٢٥ (مصورة).

بولهان (ف) ، علم جمال المنظر الطبيعي، الكان ١٨١٢ (مصورة)

روдан (أ) ، الفن ، كاتدرائيات فرنسان، كولن ١٩١٤ (مصورة).

روسكن (ج) لمبات المعمار السبع (١٨٤٩)، الرسامون الجدد (١٨٤٣-١٨٦٠) الخ.. (عن الانكليزية).

سوريو (ب) ، علم جمال النور، هاشيت ١٩١٢ ، (مصورة).

فنتورى (ل) ، تاريخ نقد الفن (عن الإيطالية) بروكسل، المعرفة ١٩٣٨ .

٥ ـ علم الجمال الموسيقى

بورغيس ودنرياس، الموسيقى والحياة الداخلية. لوسان وباريس الكان، ١٨٢١ .

بريليه (ج) ، علم الجمال والإبداع الموسيقى، المطابع الجامعية، ١٩٤٧ .

كوروا (أ) موسيقى وأدب، بلود، ١٩٢٣ .

كومبريه (ج)، الموسيقى، قوانينها، تطورها، فلاماريون، ١٩٠٨، الموسيقى والسحر، بيكار ١٩٠٩ .

ديبوسى (س)، كروتشية، اللاهاوى.

دومينيل (ر)، الإيقاع الموسيقى، مركوردى فرانس، الكان، ١٩٢١ .

دوبره (الدكتور) وناتان (الدكتور) . لغة الموسيقى. الكان، ١٩١١ .

هنسليك (أ) ، فى الجميل فى الموسيقى ١٨٥٣ (عن الألمانية) .

هلمهولتز (هـ)، النظرية الفيزيولوچية فى الموسيقى. ماسون ١٨٦٨ (عن الألمانية) .

داندى (ف) ، محاضرات فى التأليف الموسيقى، دونار، ١٩٠٠-٩ .

جاك دالكروز (أ)، الإيقاع، الموسيقى والتربية، لوسان وباريس، روار، ١٩٢٠ .

لالو (ش)، مبادئ علم جمال موسيقى علمى ١٩٠٨، ط٢ منقحة، فرين ١٩٣٩، علم الجمال الموسيقى ، فى الموسيقى، لاروس، ١٩٤٧، (مصورة) .

لندرى (ل) ، الحساسية الموسيقية، الكان، ١٩٢٧ .

لاسر (ب)، فلسفة الذوق الموسيقى، جراسه، ١٩٢٢ .

ليفار (س)، الفرض، دينويل ، ١٩٣٨ .

ريمان (هـ)، مبادئ علم الجمال الموسيقى، الكان، ١٩٠٦ (عن الألمانية)، ستراونسكى (أ) ، بريطيقا موسيقية، حانين، ١٩٤٠ .

دودين (ج)، ماهو الرقص؟ لورن، ١٩٢١.

فاغنر (ر) أعمال (عن الألمانية) جزآن.

وراجع أيضاً فى كل فن الأعمال الرئيسية فى النقد الأدبى، والموسيقى، والتجسيدى، وتاريخ جميع الفنون، الرسائل، والمذكرات التى للفنانى، الأجزاء الخاصة التى لأعمال أكثر عمومية، مثل : ر.باير، هـ. ديلاكروا، أ.سوريو (انظر فوق).

آلان، مذهب الفنون الجميلة، المجلة الفرنسية الجديدة، ١٩٢٠.

غروس (أ) بدايات الفن، الكان ١٩٠٢ (مصورة)

دائرة المعارف الفرنسية، جزء ١٦–١٧ (فنون وآداب)، ١٩٣٥.

المؤتمر الثانى الدولى لعلم الجمال وعلم الفن، الكان، ١٩٣٨، جزآن، مجلة علم الجمال (مصورة) المطابع الجامعية، ١٩٤٨.

علم الجمال الاجتماعى

١ ـ علم الجمال الشخصى وعلم الاجتماع: المذهب الرومانتيكى، العقلى، الطبيعى، علم للجمال مستقل فى علم الاجتماع مستقل (٨٠–٨٤).

٢ ـ التنظيم الجمالى للفن، الشروط اللاجمالية، المنظمات الجمالية، الجماهير، الصناعة الفنية، (٨٥–٩٨).

٣ ـ التطورات الجماعية التى للفنون : التكوين، البدائيون، قانون اختلاف القيم الجمالية، قانون الحالات الجمالية الثلاث، السلطات الثلاث (٩٨–١٠٨).

المحتويات

الجزء الثالث

(الجمالية وتطور الفن)

